

Tartu Ülikool
Vene kirjanduse õppetool

Intermezzo festoso

Liber amicorum in honorem Lea Pild

Tartu 2019

Историко-филологический сборник в честь доцента кафедры
русской литературы Тартуского университета Леа Пильд

Редколлегия: Мария Боровикова, Роман Войтехович,
Тимур Гузаиров, Любовь Киселева, Роман Лейбов,
Татьяна Степанищева, Артем Шеля

Редакторы: М. Боровикова, Л. Киселева

Технический редактор: С. Долгорукова

Обложка: Г. Нечволодов

Авторские права:

Статьи: авторы, 2019

Составление: Кафедра русской литературы
Тартуского университета, 2019

ISBN 978-9949-77-945-1 (pdf)



СОДЕРЖАНИЕ

Леа Пиальд: этапы пути	7
Елена Нымм. Мои университеты (к юбилею любимого учителя)	12
Елена Погосян. «И отверзутся врата»: пророчество о Петербурге в иконостасе Петропавловского собора	16
Любовь Киселева. Багаж путешественника (к поэтике «Писем русского путешественника»)	28
Вера Мильчина. «Физиология музыканта» Альбера Клера / Вступительная заметка и перевод с французского Веры Мильчиной	41
Татьяна Степанищева. П. А. Вяземский инспектирует учебные заведения Дерптского округа	71
Алексей Вдовин. Дантовский пласт в «Поездке в Полесье» И. С. Тургенева	90
Павел Успенский. Текст как место памяти. Об одной функции интертекстуальности в русской поэзии XX века. Тезисы	101
Роман Лейбов, Александр Осповат. Из комментария к стихотворению Тютчева 14 декабря 1825 года»	107
Александр Долинин. Англичанка гадит: история «заезженной» формулы	112
Елена Нымм, Елена Дерябина. Образ иностранца в раннем творчестве А. П. Чехова (на материале рассказа «Дочь Альбиона»)	121
Татьяна Мисникевич. Книга воспоминаний И. И. Ясинского «Роман моей жизни»: заметки комментатора	136
Дина Магомедова. Моцартовский подтекст стихотворения Александра Блока «Ночь»	149
Оге А. Ханзен-Лёве. Музы поэтесс	157
Кристина Сарычева. Нереализованный замысел Брюсова: планы издания сочинений Лермонтова	169

Александра Чабан. «Аполлон» «домашний»: репрезентация журнала в письмах С. К. Маковского к матери (1909–1910 гг.)	179
Александр Лавров. Владислав Ходасевич на отдыхе в Коктебеле	193
Геннадий Обатнин. Еще раз о Вяч. Иванове и русской литературной традиции	205
Людмила Спроге. Неизвестный инскрипт Вячеслава Иванова на книге «Младенчество» (1918)	216
Роман Тименчик. Из Именного указателя к «Разговорам» Ахматовой	221
Роман Войтехович. Тема «Цветаева и Фет» в исследовательской литературе	232
Дарья Поливанова, Константин Поливанов. Заметки к музыкальным образам Б. Пастернака	252
Мария Боровикова. Об истории одного (не)состоявшегося перевода: Цветаева и Гете	260
Барбара Леннкви ст. Цветы в переводе — вызов переводчику	276
Инна Булкина. «... В вибрациях его меди»: отражения «петербургского текста» в киевской литературе	286
Татьяна Шор. Журнал «Олион» и «Воспоминания о Царском Селе» доктора Эльмара Фишера	301
Тимур Гузаиров. Сибирская жизнь семьи Иды Ээнсоо: быт и культура ссыльных (1944–1946)	319
Олег Лекманов. Об одном (не)случайном киносовпадении	347
Татьяна Цивьян. <i>Бог деталей</i> (случайные примеры)	350
Артем Шеля. Рукопись.doc: заметки о текстологии цифровых документов	356
Пеэтер Тороп. Новый статус перевода	375
Материалы к библиографии А. А. Пильд / Сост. М. Боровикова, А. Чабан	392

ЛЕА ПИЛЬД: ЭТАПЫ ПУТИ

В жизни доцента и старшего научного сотрудника кафедры русской литературы Тартуского университета Леа Пильд все как будто бы обычно и в то же время необычно, начиная с имени-отчества: Леа Лембитовна, которое выдает эстонский субстрат. В самом деле, она родилась в эстонской семье, но в городе Печоры, в Псковской области, окончила там эстонскую среднюю школу, где ее родители были учителями, а мама еще и директором. Параллельно училась в музыкальной школе и после ее окончания поступила в Псковское музыкальное училище, которое тогда было одним из лучших в стране. Там и произошло ее первое соприкосновение с семьей Лотманов, поскольку в числе ее преподавателей была теоретик и историк музыки, композитор Инна Михайловна Образцова (1915–1999), старшая сестра Юрия Михайловича Лотмана.

Музыка была первой любовью Леа Пильд, но все же профессиональный путь оказался иным и связанным с филологической частью лотмановского семейства. В 1980 г. она поступила на заочное отделение русской филологии Тартуского университета, продолжая работать учителем музыки в Печорах. Затем удалось перейти на очное отделение, и тут уже (почти сразу) начался научный филологический путь. Она выбрала семинар Зары Григорьевны Минц, получила первую тему курсовой работы по творчеству Блока, который так и остался одним из любимых авторов. Научная школа З. Г. Минц, сфера ее научных интересов — символизм, предсимволизм, Достоевский, Чехов, — все это оказалось определяющим и для Леа Пильд. Дипломная работа «Звучащий мир» в прозе Чехова», защищенная в 1986 г., знаменатель-

ным образом связала два начала в жизни и судьбе Леа Пильд — музыкальное и филологическое, хотя, конечно, работа была не о музыке, а об акустических образах, лишь часть которых имела музыкальную природу. Спустя годы, уже зрелым исследователем, Леа сумела прямо связать эти два начала, и теперь она известна своими работами по музыкальной образности в поэзии (одна из последних — «Семантический ореол музыки Бетховена в творчестве А. А. Фета»).

Уже став преподавателем кафедры (в 1988 г., после двух лет аспирантуры), Л. Пильд начала интенсивно заниматься предсимволизмом. Здесь нельзя не отметить огромный труд по изданию двухтомника мемуаров И. Ясинского «Роман моей жизни» (М., 2010), но также известные и высоко ценимые статьи по творчеству К. Случевского (характерно заглавие одной из них — «К. Случевский — несостоявшийся соратник «старших» символистов: взгляд Валерия Брюсова»). Нынешние занятия творчеством Фета также продолжают это научное направление, хотя Фет понимается в них гораздо шире, чем только предшественник символизма.

Важной вехой стала докторская диссертация «Тургенев в восприятии русских символистов (1890–1900-е годы)», выполненная под руководством акад. А. В. Лаврова и блестяще защищенная в Тарту в 1999 г. (оппонентами на защите были проф. Мичиганского университета Омри Ронен и Ольга Майорова, тогда из РГГУ, а ныне тоже профессор Мичиганского университета). В ней соединены один из любимых авторов Леа Пильд — И. С. Тургенев, которому она посвятила статьи и о котором регулярно читает лекции студентам, и русский символизм. «Символистская составляющая» неизменно присутствует в исследованиях Л. Пильд, вот и в последние два года она читает спецкурс о поэтике русского символизма, а только что защищенная под ее руководством диссертация А. Чабан посвящена критике Н. Гумилевым поэтов-символистов (своего рода обратная проекция проблематики ра-

бот научного руководителя). Всего под ее руководством (и со-руководством с Р. Г. Лейбовым) было защищено шесть докторских диссертаций (Е. Нымм, О. Мусаева, М. Боровикова, П. Успенский, К. Сарычева, А. Чабан).

Педагогическая работа — чтение лекций, проведение семинаров, руководство всеми видами студенческих работ, в том числе и их докладами на научных конференциях, — это неизменная составляющая кафедральной работы. Здесь Леа Лембитовна Пильд — один из «коренников», без которого уж никак обойтись невозможно. За тридцать лет работы на кафедре она прочитала множество разнообразных курсов на русском и эстонском языках, всех не перечислишь. Назовем лишь некоторые: «Литература русского реализма XIX в.», «Из русского классического наследия», «Эстонско-русский и русско-эстонский перевод», спецкурсы по творчеству Чехова, Лескова, Случевского, Тургенева, Блока, русскому символизму и др. Ее семинар, объединяющий докторантов, магистрантов и преподавателей, является подлинной научной школой для молодых ученых. В этом она также продолжает традицию своего учителя З. Г. Минц, которая всегда придавала огромное значение семинару как коллегиальной работе и средоточию совместных научных поисков старших и младших коллег. Л. Пильд — внимательный и требовательный преподаватель, стремящийся к тому, чтобы университетские занятия не проходили для студентов даром, чтобы они готовили их к дальнейшей жизни, даже если она не будет связана с филологической карьерой. Студенты любят и ценят Леа Лембитовну, ее курсы неизменно заслуживают с их стороны высокую оценку, а выпускники вспоминают с благодарностью полученные на ее курсах умения внимательно вчитываться в текст, находить ассоциации между разными уровнями, анализировать интертекстуальные связи и др.

Перевод — то, что связывает две культуры, к которым принадлежит юбиляр, давно вошел в сферу ее научных интересов.

В 2009–2014 гг. она руководила кафедральным проектом «Восприятие русской литературы в Эстонии в XX веке: интерпретация и поэтика перевода», из которого вырос уже институциональный проект, объединяющий сотрудников отделения славистики и романо-германской филологии — «Идеология перевода и перевод идеологии: механизмы культурной динамики в Эстонии в условиях российской и советской власти в XIX–XX вв.» (2015–2020). Одним из промежуточных итогов этого проекта является специальный выпуск «Венского альманаха» (*Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 93*): «Идеологические контексты русской культуры XIX–XX вв. и поэтика перевода», вышедший в издательстве Peter Lang в 2017 г. под редакцией Л. Пильд.

Участвовала Л. Пильд и в других кафедральных проектах: «Репрезентация Эстонии в иноязычных путеводителях XIX–XXI вв.: риторика и идеология (2007–2008); «“Идеологическая география” Западных окраин Российской империи в литературе» (2009–2012); «Формирование русского литературного канона» (2010–2013). Все эти проекты составляют своего рода «мини-историю» кафедры в XXI веке, и всегда участие в них Л. Пильд было значительным, что можно проследить и по списку ее трудов.

Огромной заслугой Леа Пильд является подготовка к печати трехтомника трудов ее Учителя З. Г. Минц (СПб., 1999–2004). От Зары Григорьевны она переняла труд издания «Блоковских сборников», и вот уже восемь выпусков вышло под ее редакцией. Конечно, это не единственные научные сборники, где редактором и, соответственно, человеком, несущим основной груз по составлению, подготовке к печати очередного выпуска, является Л. Пильд. Она входит в международную редколлегию серии “*Acta Slavica Estonica*”, которая с 2012 г. объединяет все кафедральные издания, и под ее редакцией вышел также десятый выпуск «Трудов по русской и славянской филологии» — «Стратегии перевода и государственный контроль» (“*Acta Slavica Estonica, IX*”).

Леа неоднократно говорила, что еще не готова к выпуску книги собственных трудов. Это неверно. Такая книга давно назрела, и будем надеяться, что она появится в ближайшие годы.

Желаем дорогому юбиляру следовать избранному пути с той же настойчивостью, целеустремленностью, с той же самоотдачей, неослабевающим интересом и любовью к своему предмету, которые столь характерны для ее личности. Успехов и удачи на этом многотрудном пути, новых свершений, новых учеников, а также новых интересных путешествий и всякого рода жизненных удовольствий.

*Любящие кафедры и присоединяющиеся
к ним авторы настоящего сборника
и многочисленные друзья и ученики юбиляра*

МОИ УНИВЕРСИТЕТЫ (к юбилею любимого учителя)

ЕЛЕНА НЫММ
(Нарва, Нарвский колледж)

Леа Лембитовна Пильд воспитала много учеников. Я уверена, что каждый ей благодарен и может присоединиться ко мне в этой благодарности. Однако любой частный взгляд субъективен, таким будет и мой очерк, посвященный юбиляру.

Случай играет свою роль не только в истории, но и в жизни обычного человека. Когда мы, восторженные и полные научного энтузиазма первокурсники, в конце учебного года определялись с будущим научным руководителем, казалось, выбор был сделан в пользу очаровавшего нас своей харизмой Александра Алексеевича Данилевского. Однако в сентябре жизнь внесла свои коррективы. Помню наш первый научный семинар на втором курсе. Катерина Вальцифер, Лариса Яковлева, я и другие студентки... Сидим на кафедре русской литературы вокруг знаменитого стола под зеленым сукном и ждем того, что нас ожидает. Заходит красивая белокурая дама (тогда мы еще совсем не знали Леа Лембитовну как преподавателя) и начинает нам спокойно рассказывать, что в осеннем семестре семинары с нами будет проводить она, пока Александр Алексеевич находится на стажировке. Мы будем вместе читать научную литературу, ее обсуждать и готовиться к написанию просеминарской работы, а со следующего семестра уже каждый будет заниматься со своим научным руководителем. Для своих семинаристов Леа Лембитовна сразу же предложила общую тему

«Сборники рассказов А. П. Чехова», в рамках которой каждый мог выбрать для себя подходящий текст.

Это была первая дилемма (которая была парадоксальным образом снята много лет спустя, когда я стала заниматься Иеронимом Ясинским): остаться верной символизму или переключиться на Чехова, тоже, впрочем, интересного для меня в те годы писателя, хотя и покорившего мое гимназическое сердце больше драматургией. Леа Лембитовна не увлекала нас интонациями в голосе, но сразу покорила другим: строгостью научного мышления, системностью, педантизмом научной мысли. Как-то сразу стало понятно, что перед нами учитель, научный руководитель, который не только прекрасно знает свой предмет, но и сможет научить нас научно мыслить. Таким образом, мой выбор был сделан, а научная судьба в ближайшей перспективе была определена.

Начались наши еженедельные семинары, которые вспоминаю с теплым чувством. В общем-то мы занимались тем же, чем и другие студенты на других семинарах, но это была наша научная школа, школа поиска и маленьких открытий, которую дала нам Леа Лембитовна. Мы читали и обсуждали классические труды по чеховедению: монографии Чудакова, Катаева, Паперного, Бялого, Семановой и др. ...

Деликатность и настойчивость Леа Лембитовны помогала нам делать первые шаги в науке. Нам с Катериной Вальцифер посчастливилось в следующем году сделать и свои первые научные доклады на студенческой конференции. Конечно, без участия и живой поддержки Леа Лембитовны они не состоялись бы. Для студента, начинающего путь исследователя, очень важно чувствовать поддержку научного руководителя, его заинтересованность в твоих исканиях. Эту помощь и сочувствие Леа Лембитовна всегда щедро дарила своим ученикам. Сейчас, спустя уже много лет, сама будучи преподавателем и научным руководителем, я понимаю,

чего стоило такое внимание. Мы получали отклик на свои сочинения уже через день (а нас было много!). Мы приходили к Леа Лембитовне домой, мы приходили в больницу, где лежала ее дочка — она никогда нас не бросала. Это тоже было нашим счастьем, которое можно понять только спустя годы. Леа Лембитовна не бросала нас не только в рутине наших научных копаний, она нас с жаром отстаивала и публично. Впервые я увидела, поняла и оценила это на научной конференции. И снова испытываю острое чувство благодарности человеку, который своих в обиду не дает.

Впоследствии, когда я уже писала магистерскую и докторскую диссертации у Леа Лембитовны, наши встречи, консультации проходили больше в библиотеке. Вспоминаю эту дорогую моему сердцу читательскую кабинку, в которую заходила не без некоторого волнения, потому что мнению и оценке своего научного руководителя я доверяла всегда. Строгость, системность научного мышления присутствовали во всем. Леа Лембитовна и нас, своих учеников, учила мыслить системно, аргументированно, всегда идти в анализе от текста, от источника, от факта. Она привила вкус к изучению документов эпохи и не раз говорила о том, что современники писателя могут замечать в его таланте что-то, что уже скрыто от взгляда потомков. Мы просиживали все вечера в библиотеке, таскали тяжелые подшивки газет и журналов эпохи *fin de siècle*, уставали вчитываться в старые страницы, но доводили дело до конца. В этом мы хотели следовать своему образцу. А образец ученого для нас воплощала в себе Леа Лембитовна.

Научные интересы определяют ученого и наоборот, это верно. Леа Лембитовну в студенческие годы я воспринимала под знаком Чехова и Толстого. Она читала нам курс русской литературы второй половины XIX века, в котором акцент был сделан на творчество Достоевского и Толстого. Навсегда запомнила ее рассказ о самообразовании Толстого, огромном списке задач, которые

планировал выполнить молодой студент и начинающий литератор. Эта идея внутренней самодисциплины (и интеллигентского самовоспитания тоже) для меня воплощалась в поведении Леа Лембитовны. Это и обязательные утренние часы работы в библиотеке каждый день (когда позволяло расписание лекций и занятий). Это и полки в читательской кабинке, уставленные книгами, журналами, газетными подшивками, на которые я с завистью глядела, потому что студентам не разрешали пользоваться сразу таким большим количеством книг из фондов библиотеки. Это и требовательность Леа Лембитовны к научному тексту, к точной и ясной формулировке. Я помню, как переписывала свои доклады и главы работы по нескольку раз, доводя их до состояния, которое удовлетворяло научного руководителя. Конечно, в ту студенческую пору наша требовательность к своему научному тексту находилась еще только в стадии становления.

Я понимаю, что эта внутренняя культура интеллигента, которая отличает Леа Лембитовну, не есть только следствие ее научных штудий. Это та культура, которую человек получает от ближайшего окружения, с благодарностью впитывая высокие образцы мысли, чувства, поведения. У Леа Лембитовны были свои прекрасные и талантливые учителя. А я всегда буду благодарна своему любимому научному руководителю за те научные и жизненные уроки, которые имела счастье получить.

«И ОТВЕРЗУТСЯ ВРАТА»: ПРОРОЧЕСТВО О ПЕТЕРБУРГЕ В ИКОНОСТАСЕ ПЕТРОПАВЛОВСКОГО СОБОРА

ЕЛЕНА ПОГОСЯН
(Эдмонтон, Университет Альберты)

Строительство каменного здания Петропавловского собора в Петербурге началось в 1712 г., к 1722 г. стены были уже подведены под крышу. Именно тогда начинается работа над иконостасом. Работы по созданию резной рамы велись в Москве в 1722–1726 гг. Этот первый этап связан с именами архитектора собора Доменико Трезини, а также Ивана Петровича Зарудного, непосредственно руководившего процессом строительства иконостаса. Рама воплощала программу, сложившуюся около 1722 г. Она отражала события 1721 г., которые стали своеобразным итогом царствования Петра I: учреждение 25 января Святейшего Синода, заключение 30 августа мира со Швецией и провозглашение 22 октября Петра I императором, а России — империей. На этом первом этапе иконостас строился как главный имперский и синодальный иконостас новой столицы. Именно тогда на его раму были нанесены надписи. Второй этап связан с созданием икон. Их писали в Петербурге в 1726–1729 гг., и они отражают уже идеологию царствования Екатерины I. 29 июня 1733 г. Петропавловский собор был освящен. Иконостас и сегодня находится там, и неоднократные починки «не изменили его первоначального облика» [Элькин: 149–154].

Одна из самых ярких черт иконостаса Петропавловского собора в Петербурге — это двойная (симметрично обращенная вверх и вниз) арка царских врат (Ил. 1).



Ил. 1. Иконостас Петропавловского собора в Петербурге, 1722–1726, фотография автора, 2012

По верхней арке в три строки идет надпись — цитата из 60-й главы книги пророка Исаяи (Ис. 60: 4–13; ил. 2)¹.

¹ А. И. Богданов составил в начале 1750-х гг. подробное описание иконостаса и включил в него текст надписей. Богданов, однако, опубликовал не все надписи и передал их не всегда точно. Из надписи верхней арки он разобрал только самое начало (ту часть, которая ближе к зрителю и лучше освещена): «Возведи окрест очи твои, Сионе, и виждь». На основании этих слов он предположил, что на арке помещен Пасхальный канон, и уже, видимо, по памяти добавил: «Светися, светися, Новый Иерусалим, прииде бо твой Свет, и Слава Господня на тя возсия» [Богданов: 277].



Ил. 2. Центральный киот Иконостаса Петропавловского собора в Петербурге, 1722–1726, фотография автора, 2012

А. П. Лопухин назвал эту главу «пророческой поэмой, написанной в форме вдохновенной песни», где «Сион выставляется, как сборный пункт, в который стекаются, вместе с народами, и богатства всего мира» [Лопухин: 514, 515]. Новый Иерусалим здесь предстает как город, к которому идут корабли и стекается «богатство морское», а верблюды несут золото и фимиам. Отовсюду к нему направляются сыновья и дочери. Сюда же собираются и иностранцы, которые будут служить этому городу и возведут его стены, а дом молитвы в нем прославится. Все это будет возможно потому, что ворота города отверсты день и ночь и никогда не затворятся.

Иконостасы петровской эпохи всегда имели не только прямой сакральный, но и дополнительный политический смысл, рассказывая о событиях земной (династической и военной) истории. Это

Эти слова, конечно же, не могли заполнить все три строки на арке царских врат.

было особенно характерно для иконостасов И. П. Зарудного [Погосян: 115–128]. Можно не сомневаться, что пророчество о Новом Иерусалиме было отнесено создателями иконостаса и к новой столице Российской империи, а дом молитвы из пророчества — к Петропавловскому собору, выстроенному и украшенному «иноземцами» Трезини и Зарудным.

Надписи на Петропавловском иконостасе (как и на других иконостасах Зарудного) были сделаны гражданским шрифтом, с использованием прописных букв. В надписях есть ошибки. Во-первых, резчик не всегда различал похожие буквы («н», «и» и «м», «л» и «а», «ъ», «ь» и «ѣ»), а в ряде случаев не смог разобрать целые слова и фразы (например, «тогда» вместо «от гда»); титла использована в надписи только один раз, в остальных случаях она отсутствует. По всей видимости, резчик этой надписи (или один из резчиков) был иностранцем. Во-вторых, резали сразу три строки, но длина надписи была рассчитана неточно. В результате на стыках (в середине строки, где текст разрывается изображением херувима, а также в конце строк) слова могут быть незакончены (например, «вельбл» вместо «вельблудска»), целые слова и фразы из пророчества пропущены, а для сохранения места пропуски между словами могут быть элиминированы (вплоть до соединения целых цепочек, например, «погібнутыазыцызапустѣніемъ»). Точное воспроизведение текста помещено в примечании². Здесь же

² ВОЗВЕДИ ОКРЕСТЬ ОЧИ СВОИ ІВИЖДЬ СОБРАННА ЧАДА ТВОА
СЕ ПРИДОША ВСІ СЫНОВЕ ТВОІ ІЗДАЛЕЧА ДЩЕРІ ТВОА ІА
РАМУ ВОЗДВИГНУТСА ТОГДА УЗРІШЫ / ІВОЗРАДУЕШІСА
ІУБОШІСА ІУЖАСНЕШІСА С ҃РДЦЕМЪ АКООБРАТІТСА
КТЕБѢ БОГАТСТВО МОРСКОЕ ІСТРАНЫ ЛЮДІІ ІПРИДУТЪ
ТЕБѢ СТАДА ВЕЛЬБЛ // ІПОКРЫЮТЪ ТА ВЕЛЬБЛЮДЫ МАДІА-
МЛІ ІГЕӨАРЕТІІ ВСІ ОТСЛАВА ПРИДУТЪ НЕСУЩА СЛАТО І
ӨІМІАМЪ БѢЛЪ ПРНЕСУТЪ ТОГДА БЛАГОВѢСТАТЪ / ВСА

приведем текст надписи, исправляя очевидные ошибки, а также разделяя в нем слова и предложения (середина каждой строки, где помещенный в нее херувим делит текст, отмечена косой чертой):

ВОЗВЕДИ ОКРЕСТЬ ОЧИ СВОИ И ВИЖДЬ СОБРАННА ЧАДА
ТВОА: СЕ, ПРИДОША ВСИ СЫНОВЕ ТВОИ ИЗДАЛЕЧА, ДЩЕРИ
ТВОА НА РАМУ ВОЗДВИГНУТСА. ТОГДА УЗРИШЫ / И ВОЗРА-
ДУЕШИСА, И УБОШИСА И УЖАСНЕШИСА СРДЦЕМЪ, АКО ОБ-
РАТИТСА К ТЕБЪ БОГАТСТВО МОРСКОЕ И СТРАНЫ ЛЮДИИ И
ПРИДУТЬ ТЕБЪ СТАДА ВЕЛЬБЛУДСКА.

И ПОКРЫЮТЬ ТА ВЕЛЬБЛЮДЫ МАДИАМИ И ГЕΘΑΡΕΤΙИ:
ВСИ ОТ САВЫ ПРИДУТЬ, НЕСУЩА СЛАТО И ΘΙΜΙΑМЪ БЪЛЪ
ПРИНЕСУТЬ, ОТ ГДА БЛАГОВЪСТАТЬ: / ВСА ОВЦА КИДАРЬ-
СКІА СОБЕРУТСА ТЕБЪ И ВОЗНЕСЕТСА ПРИАТНАА НА
ЖЕРТВЕННИКЪ МОИ, И ДОМЪ МОЛІТВЫ МОЕА ПРОСЛА-
ВИТСА. НЪЦІ ЖЕ АКО ОБЛАЦЫ ПЛОВУТЬ И АКО ГОЛУБИЕ.

ОВЦА КИДАРЬСКІА СОБЕРУТСА ТЕБЪ И ВОЗНЕСЕТСА ПРИАТ-
НАА НАЖЕРТВЕННИКЪ МОИ И ДОМЪ МОЛІТВЫ МОЕА ПРО-
СЛАВИТСА НЪЦІЖЕ АКО ОБЛАЦЫ ПЛОВУТЬ И АКО ГОЛУ //
ВПЕРВЫХЪ ПРИВЕСТИ ЧАДАТВОА ИЗДАЛЕЧА И СРЕБРО И ЗЛАТО-
СНИМЪ ИМЕНИ РАДИ ГДНА СВАГО ИМЖЕ СВТЫИ ИЗРАИЛЕВЪ
СЛАВЕНССТЪ СОЗИЖАУТЬ СЫНОВЕ ИНОРНИИСТЪНЫТВОА
ЩАРИА ИХЪ СЛУЖИТИ БУДУТЬ ТЕБЪ И ОТВЕРЗУТСА ВРА / И НОШЪ
НЕЗАТВОРА(ТСА) ВОВЕСТИ К ТЕБЪ СІЛУ СТРАНИЩАРИ ИХЪ ВЕ-
ДОМИ АЗЫЦЫ БО ЩАРИЕ ІЖЕ ДЦЕНЕ ПОРАБОТАЮТЬ ТІ ПО-
ГІБНУТЬ АЗЫЦЫ ЗАПУСТЪНИЕМЪ ЗАПУСТЪЮТЬ И СЛАІА ЛІВА-
НОВА К ТЕБЪ //

Пользуясь случаем, хочу поблагодарить работников Государственного музея истории Санкт-Петербурга, без их содействия я не смогла бы сфотографировать малодоступные детали иконостаса во время реставрации, а также получить доступ к материалам, хранящимся в архиве музея.

В ПЕРВЫХЪ, ПРИВЕСТИ ЧАДА ТВОА ИЗДАЛЕЧА, І СРЕБРО І ЗЛАТО С НІМИ, ІМЕНІ РАДІ ГДНА СВТАГО, ІМЖЕ СВТЫ ІЗРАІЛЕВЪ СЛАВЕН ЕСТЬ. СОЗІЖДУТЪ СЫНОВЕ ІНОРОДНІИ СТѢНЫ ТВОА, І ЦАРІА ІХЪ СЛУЖІТІ БУДУТЪ ТЕБѢ. І ОТВЕРЗУТСА ВРАТА / І НОШЪ НЕ ЗАТВОРАТСА. ВОВЕСТИ К ТЕБѢ СІЛУ СТРАНИ ЦАРИ ІХЪ ВЕДОМІ. АЗЫЦЫ БО І ЦАРИЕ ДЖЕ АЩЕ НЕ ПОРАБОТАЮТЪ ТІ ПОГІБНУТЪ, І АЗЫЦЫ ЗАПУСТѢНІЕМЪ ЗАПУСТѢЮТЪ. І СЛАВА ЛІВАНОВА К ТЕБѢ.

Тема открытых врат из пророчества получает несколько толкований в контексте всего иконостаса. Во-первых, царские врата Петропавловского иконостаса действительно не закрывают алтарь — это один из петровских храмов нового типа.

Во-вторых, центральная вертикаль иконостаса представляет историю храма³. Верхняя часть конструкции над царскими вратами знаменует ветхозаветную скинию, по сторонам ее, соответственно, помещены фигуры Моисея и Аарона⁴. Ниже находится схематическое изображение первого Иерусалимского храма. По сторонам его помещены строители Храма: слева «Царь и пророк Соломон», справа — «Царь и пророк Давид»; храм украшают «соломоновы» витые колонны и поднятая вверх завеса, которая, как и колонны, присутствует в изображениях и описаниях первого Иерусалимского храма. Под этой конструкцией находится арка с пророчеством из Исаяи, приведенным выше. Она тоже украшена завесой, но завеса здесь разделена на две стороны, что напоминает о событиях в Иерусалимском Храме, сопровождавших Распятие (Мф. 27: 50–51). Фигуры апостолов Петра и Павла, стоящие

³ Как и в иконостасе Преображенского храма в Таллинне, построенном Зарудным в 1717–1719 гг.

⁴ Фигуры подписаны. В каталоге «Иконостас Петропавловского собора» Аарон ошибочно назван Илией, соответственно, авторы каталога неверно интерпретируют всю композицию как Преображение [Иконостас: 27, 37].

по сторонам арки, а также фигуры других апостолов, размещенные на этом уровне, свидетельствуют о происходившем в Иерусалимском Храме; в руках ангелов, поддерживающих завесу, — орудия страданий Христа. Вся эту многоярусную конструкцию венчает Всевидящее око (Ил. 3).



Ил. 3. Навершие иконостаса Петропавловского собора в Петербурге, 1722–1726, фотография автора, реставрационные работы 2012 года

Тема дверей и врат получает важное значение и в петровской официальной культуре 1720-х гг. 18 декабря 1722 г. состоялся торжественный вход с Москву войск «с победою от Дербента». У триумфальных врат Феофан Прокопович произнес перед монархом

речь от имени Синода, которая уже 17 января 1723 г. была напечатана⁵. В ней Феофан сополагает победу в Шведской войне с новой победой в Дербенте: «... тогда взятием Нотебурга отверзется дверь в полунощныя, ныне получением Дербента в полуденныя страны; обоюду затворы толь твердыя <...> и не без Божия Смотрения на вход твой <Петра I> отверзлися» [Феофан Прокопович II: 99–100]. Здесь, однако, Феофан еще остается в рамках старой военной риторики и говорит о вражеских вратах, которые Петр победоносно открывает.

Новое «мирное» толкование темы врат появляется немного ранее, в ходе празднования Ништадтского мира. В Москве были устроены трое триумфальных врат⁶, они знаменовали движение от войны к миру и представляли, соответственно, «Войны благополучия», «Самого мира состояние» и «Мира плоды». Программа всех трех была специально разработана по указу Синода в Типографской конторе [Постановления Синода I: 279–280]. Зарудному выпало строить вторые врата. Многие темы этих врат были позднее перенесены им в оформление рамы Петропавловского иконостаса, в том числе, и тема Иерусалима. На вратах было помещено изображение с подписью: «Иерусалим град. Бысть в мире место сие» [Тюхменева: 228]. Подпись отсылает к 75-му псалму «бысть в мире место его и жилище его в Сионе» (Пс. 75:3) и связывает название Иерусалима и Салима, то есть «мира». Иерусалим выступает здесь как эмблема заключенного мира.

⁵ Зарудный должен был знать ее не только из публикации. Именно ему было поручено украсить врата «приличныя картины к нынешнему входу», и, по всей вероятности, он присутствовал при произнесении речи [Постановления Синода II: 654–655].

⁶ Не считая «партикулярных» врат, устроенных лично А. Д. Меншиковым.

Иерусалим становится центральной темой в «Слове о Богодарованном мире» Феофилакта Лопатинского, которое было произнесено тогда же, на новый 1722 год. Слово это определенно понравилось Петру, уже в марте оно было напечатано. Собственно, это первое «мирное» слово, где разрабатывается новая мирная риторика. Темой были выбраны слова 147-го псалма «Похвали Иерусалиме Господа, похвали Бога твоего Сионе, яко укрепи *верей врат твоих*, благослови сыны твоя в тебе, полагаяй пределы твоя *мир*» (Пс. 147: 1–3). Иерусалим как столица царства, находящегося в состоянии мира, играет важную роль в Слове Феофилакта, но к теме врат проповедник специально не возвращается. Отметим только, что врата здесь, в отличие от описанных Феофаном Прокоповичем, — не вражеские, в которые нужно войти с победой, а свои — врата Иерусалима, которые следует укрепить. Об открытых вратах Феофилакт не говорит, он упоминает только открытое Балтийское море [Гребенюк: 255, 259].

Использование пророчества Исаяи о Иерусалиме и отсылка к открытым вратам в раме Петропавловского иконостаса являются совсем новым поворотом в развитии темы вновь заключенного мира. Петербург в контексте этого пророчества предстает как Иерусалим после Воскресения, в апостольские времена; заключенный мир — как Воскресение России, учреждение Синода — как апостольская миссия, которую будут выполнять его члены⁷. Сравнение с Иерусалимом или Новым Иерусалимом может иметь самые разные значения и отсылать к самым разным контекстам, в последние годы петровского царствования Иерусалим выступает именно как эмблема мира.

В работе «Окно в Европу: Источниковедческий этюд к “Медному Всаднику”» М. С. Неклюдова и А. Л. Осповат рассматривают, среди прочего, предысторию и последующие парафразы

⁷ Именно так она представлена в Слове Феофана на учреждение Синода.

знаменитой сентенции Франческо Альгаротти. Так, они указывают на отмеченную Антони Кроссом остроу лорда Балтимора, спутника Альгаротти в России, относящуюся к 1739 г.: «Петербург — это глаз России, которым она смотрит на цивилизованные страны» [Неклюдова, Осповат: 263]. «Образ Петербурга как *прорубленного окна* в Европу, — отмечают исследователи, — складывается, по-видимому, на рубеже 1820–1830-х гг. в кругу литераторов “Московского вестника”, которому тогда был близок Пушкин». В качестве примера они проводят запись из дневника С. П. Шевырева от 13 июля 1830 г.: «Теперь в России к Западу стоврат настезь растворено — и просвещение Европейское разных столетий, разных племен так и хлещет в нем морем Атлантическим. <...> Петр Первый прорубил первые врата, широкие, огромные <...>». Следующим звеном в цепочке трансформаций был занавес (завеса): «Этот образ активно использовал Карамзин <...> в “Письмах русского путешественника” (Петр “должен был только разорвать завесу, которая скрывала от нас успехи разума человеческого”, — ч. III, письмо <103>)» [Неклюдова, Осповат: 264].

Учитывая пророчество из иконостаса Петропавловского собора, можно сделать к изложенным выше выводам М. С. Неклюдовой и А. Л. Осповата несколько уточняющих предположений. Во-первых, острота лорда Балтимора про глаз Петербурга могла быть результатом его посещения Петропавловского собора. Храм был примечателен как место захоронения Петра I, к тому же он был новшеством, со времени его освящения прошло всего несколько лет. Иконостас собора соединял два коррелирующих с высказыванием 1739 г. образа: врат, именно в этой точке империи растворенных вовне, за пределы империи, и глаза — Всевидящего ока, венчающего иконостас. Во-вторых, замечания Шевырева и Карамзина связывают, как справедливо отметили Неклюдова и Осповат, окно в Европу с темой храма: «дверь/врата и занавес — компоненты “царских врат”, главного входа в алтарь» [Неклюдова,

Осповат: 264]. Слова Карамзина о разорванной завесе напоминают не только о пророчестве на арке иконостаса, но и о разделенной надвое завесе, которая в иконостасе на этой арке укреплена. Представляется вполне вероятным, что за этими трансформациями образа окна скрывались ассоциации не просто с храмом, а с Петропавловским собором и с пророчеством о Петербурге в его иконостасе.

Но вернемся к иконостасу. Еще до того, как Петербург был назван окном в Европу, он стал, согласно пророчеству, вратами, отворенными для всех «странных». Слова же про инородцев, воздвигающих стены нового города и храма, которому суждено прославиться, можно прочитать как подпись иноземцев, строивших Петропавловский собор и его иконостас, — Доменико Трезини и Ивана Зарудного.

Иконостас Петропавловского собора и по сей день остается самым значительным экспериментом в иконостасном деле: это открытый иконостас, который был построен для открытого города.

Литература

Богданов: *Богданов А. И.* Историческое, географическое и топографическое описание Санкт-Петербурга от начала заведения его, с 1703, по 1751 год. СПб., 1779.

Гребенюк: Панегирическая литература петровского времени / Изд. подгот. В. П. Гребенюк. М., 1979.

Иконостас: Иконостас Петропавловского собора. СПб.: Государственный музей истории Санкт-Петербурга, 2003.

Лопухин: Толковая Библия, или комментарий на все книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета / Под ред. А. П. Лопухина. СПб., 1908. Т. 5.

Неклюдова, Осповат: *Неклюдова М. С., Осповат А. А.* «Окно в Европу»: Источниковедческий этюд о «Медном Всаднике» // Лотмановский сборник П. М., 1997. С. 255–272.

Погосян: *Погосян Е. А.* Иван Зарудный и программа иконостаса Преображенского собора в Ревеле // Труды Государственного музея истории Санкт-Петербурга. Выпуск 22: Храмы Петровской эпохи. Материалы международной научной конференции. Санкт-Петербург, Петропавловская крепость 7–8 июня 2012 года. СПб., 2012. С. 115–128.

Постановления Синода I–II: Полное собрание постановлений и распоряжений по ведомству православного исповедания Российской империи. СПб., 1879, 1872. Т. 1, 2.

Тюхменева: *Тюхменева Е. А.* Искусство триумфальных врат в России первой половины XVIII века. М.: Прогресс-Традиция, 2005.

Феофан Прокопович: *Феофан Прокопович.* Слова и речи поучительные, похвальные и поздравительные. СПб., 1761. Ч. II.

Элькин: *Элькин Е. Н.* Иконостас Петропавловского собора // Краеведческие записки: Исследования и материалы. Вып. 2: Петропавловский собор и Великокняжеская усыпальница. СПб., 1994. С. 149–159.

БАГАЖ ПУТЕШЕСТВЕННИКА

(к поэтике «Писем русского путешественника»)

ЛЮБОВЬ КИСЕЛЕВА

(Тарту, Тартуский университет)

Когда речь идет об обыкновенном бытовом путешествии, каким бы далеким и ответственным оно ни было, то отъезжающий собирает чемодан, исходя из соображений удобства и целей поездки, погодных и прочих материальных условий. Когда речь идет о путешествии «художественном», о романе-путешествии, то все обстоит иначе. Здесь каждая деталь, в том числе и бытовая, подчинена общему замыслу, включена в поэтику текста, имеет свою прагматику, и исследователю все это предстоит выявить и проанализировать. На поверку оказывается, что багаж романного путешественника формируется далеко не только из быта, но возникает и из литературы, благодаря взаимодействию с предшествующими текстами, и становится маркером литературной традиции, в которую вписывается произведение. Показать, как это происходит в одном из ключевых текстов русской литературы, и есть задача настоящей небольшой заметки.

«Письма русского путешественника» Н. М. Карамзина — пример в высшей степени показательный. Они не обделены исследовательским вниманием, и нет необходимости сейчас перечислять все хорошо известные работы, им посвященные. Однако ученых, включая самого тонкого, Ю. М. Лотмана, интересовала либо идеология Карамзина, либо жанровая природа сочинения, соотношение в его поэтике «реального» и фикционального на-

чал. Мир путешественника занимал ученых в части того, что герой видит вокруг себя, что думает и чувствует и в какой мере является *alter ego* автора. Никто из писавших о «Письмах русского путешественника» не прошел мимо утверждения «Весна не была бы для меня так прекрасна, если бы Томсон и Клейст не описали мне всех красот ея» [ППП: 39] — как доказательства определяющей роли литературы в формировании мировоззрения sentimentalного героя и поэтики сентиментализма в целом. И все же одно дело поэтический пейзаж, «Натура», другое дело бытовые предметы, вещи — те, что путешественник возит с собой, которыми пользуется или покупает в дороге. На них внимания никто не обращал, хотя выбор этих предметов, как нам хотелось бы показать, далеко не случаен. Наш вопрос: насколько *литературна* их природа? или они принадлежат лишь внеположенному литературе миру быта и входят в текст как часть описываемой реальности и как средство характеристики героя?

А. П. Чудаков в книге «Поэтика Чехова», анализируя изображаемый автором мир, говорит о предшествующей Чехову прозе следующее: «Предметный мир, которым окружен персонаж, <...> служит безотказным и целенаправленным средством характеристики человека. Все без исключения подробности имеют характерологическую и социальную значимость» [Чудаков: 149–150], и далее: «описание тяготеет к возможно большей целесообразности любой мелочи» [Там же: 163]. С этим трудно не согласиться. Карамзин сам дает нам ключ к пониманию вещного мира как части мира духовного. Вот как описывается прощанье героя с домом при отъезде в Европу:

На что ни смотрел — на стол, где несколько лет изливались на бумагу незрелые мысли и чувства мои — на окно, под которым сживал я подгорюнившись в припадках своей меланхолии, и где так часто заставало меня восходящее солнце — на готический дом, любезный предмет глаз моих в часы ночные — одним словом, все, что попада-

лось мне в глаза, было для меня **драгоценным памятником** <Здесь и далее выделено нами. — Л. К.> прошедших лет моей жизни, не обильной делами, но за то мыслями и чувствами обильной. **С вещами бездушными прощался я как с друзьями** [ПРП: 5].

Напомним, что описаниями вещного мира «Письма русского путешественника» начинаются и завершаются, образуя кольцевую композицию. Вот как выглядит финал:

С каким удовольствием перебираю я свои сокровища: записки, счеты, книги, камешки, сухия травки и ветки, напоминающие мне или сокрытие Роны, la perte du Rhone, или могилу отца Лоренза, или густую иву, под которою Англичанин Поп сочинял лучшие стихи свои! Согласитесь, что все на свете Крезы бедны передо мною! [ПРП: 388].

Однако в «Письмах русского путешественника» бытовые детали, как нам хотелось бы показать, часто имеют дополнительную прагматику: они выполняют игровую функцию переключения из мира «реальности» в мир «литературы» и несут на себе важную интертекстуальную и идеологическую нагрузку. Надеемся, что наши наблюдения добавят новые штрихи в понимание поэтики «Писем» и одновременно послужат делу создания полного комментария к этому тексту.

С первых страниц «Писем» Карамзин дает знать читателям, что его герой-путешественник — не просто *русский*, но еще и *чувствительный*, и что образцом для автора послужило «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии» Л. Стерна. О взаимодействии текстов Карамзина и Стерна писали неоднократно (см. основополагающую работу: [Шкловский]), но далеко не исчерпываяще, что еще в 1975 г. заметила в Ф. З. Канунова, суммировавшая предшествующую научную традицию [Канунова]. С тех пор появилась важная работа Т. Алпатовой, выделившей в структуре «Писем русского путешественника» целый стерниан-

ский сюжет [Алпатова: 9–20]. Однако ее интересуют прямые реминисценции или же, как и В. Б. Шкловского, — использование стерновских повествовательных приемов. Меня же интересуют скрытые отсылки, тоже выстраивающиеся у Карамзина как диалог с «Сентиментальным путешествием».

Разделим предметы, составляющие вещный мир, на несколько групп. Первую, безусловно, составляют те, что указывают на статус героя как путешественника, причем такого, который, как и стерновский Йорик, пишет журнал своего путешествия в форме писем к друзьям. Вот достаточно частотная фраза: «Я лег на траве под деревом, вынул из кармана записную книжку, чернильницу, перо, и написал то, что вы теперь читали» [ПРП: 12]. Ср. у Стерна: «... задумав описать мое путешествие, достал перо и чернила и написал к нему предисловие в дезоближане» [Стерн: 548]¹.

Обратим внимание на поместительные карманы путешественника (даже если подразумевать небольшую дорожную сумку, куда клались обычно деньги и документы), в которые, если проследить по тексту, помещаются не только носовые платки [ПРП: 104], упомянутые записная книжка, письменные принадлежности, но и целые книги: «Том его <Геснера. — Л. К.> сочинений был у меня в кармане» [ПРП: 124]. Особенно замечательна записная книжка, которая одновременно представляет собой архив, где содержатся письма («Тут вынул я из записной книжки своей одно письмо доброго Лафатера, и прочитал Студенту» [ПРП: 57], собственные сочинения («Я сыскал в записной своей книжке перевод *печальной весны*²» [ПРП: 76]) и памятные предметы («У ног моих синелись цветочки; я сорвал два, и спрятал в запис-

¹ Цитируем в современном русском переводе, поскольку нас интересуют бытовые реалии, а не стилистика и поскольку мы точно не знаем, по какому изданию знакомился с «Сентиментальным путешествием» Карамзин — скорее всего, как по английскому, так и по французскому.

² Имеется в виду стихотворение Карамзина «Весенняя песнь меланхолика».

ную книжку свою. Вы их увидите некогда, — естли волны морския не поглотят меня вместе с ними» [ПРП: 388]). Такого рода мемориальные предметы подчеркивают принадлежность русского путешественника к сентиментальным вояжерам, что неизбежно отсылает к Стерну. Ср.: «...сидя на его <патера Лоренцо. — Л. К.> могиле, и сорвал в головах у него два или три кустика крапивы, которым там было не место, это так сильно подействовало на мои чувства, что я залился горячими слезами» [Стерн: 559], связь с этим стерновским пассажем подчеркнута прямой отсылкой в финале «Писем русского путешественника» [ПРП: 388], который мы уже цитировали выше.

Такой бытовой предмет, как трость, на страницах «Писем русского путешественника» переименовывается в «посох» и приобретает сентиментально-символическую функцию: «Беру свой **страннический посох** — иду смотреть на засыпающую природу, и странствовать глазами по звездному небу» [ПРП: 78], но (уже под исконным именем) осложняется и интертекстуальной функцией с прямой отсылкой к Стерну: «...тростью своею провел на песке длинную змейку, подобную той, которую в *Тристраме Шанди* начертил Капрал Трим <...>, говоря о приятностях свободы. Чувства наши были конечно сходны. Так, добродушный Трим! nothing can be so sweet as liberty» [ПРП: 49]. Однако вводится еще и скрытая отсылка к мотиву сентиментальной дружбы, ибо, как показала Л. В. Крестова, подразумевается трость, подаренная Карамзину А. И. Плещеевой [Крестова: 266]. Разумеется, эта отсылка могла быть понятна лишь узкому кругу читателей, но это не снижает ее роли в сложно организованном тексте.

Мотив чемодана, многократно упоминаемый в тексте «Писем», составляет микросюжет, отчасти интертекстуальный. Как хорошо памятно читателям «Сентиментального путешествия», чемодан у Йорика — легкий, чем подчеркнута бедность и быто-

вая неустроенность героя: «...уложил полдюжины рубашек и пару черных шелковых штанов. — Кафтаң, — сказал я, взглянув на рукав, — и этот сойдет» [Стерн: 388]. Карамзин прямо отсылает к этому месту в письме 134, говоря о вещах эмигранта, с которым герой оказался в одной комнате в Лондоне — весь его бедный багаж состоит из «гитары, карт и... a pair of silk breeches» [ПРП: 332]. Собственный же чемодан русского путешественника многофункционален (может служить, например, сидением в карете [ПРП: 32]) и гораздо тяжелее Йорикова. В нем помещаются: дорожная ландкарта и путеводители (иногда они, как и книги, берутся в библиотеке [ПРП: 84], т. е. в чемодан не укладываются); деньги, векселя, подорожная, рекомендательные письма; чайник, белье, платки, шляпы, предметы летней и зимней одежды (плащ, «сертуки», башмаки). Однако особенно подчеркнут выбор книг, которые путешественник возит с собой, чтобы извлечь в подходящий момент: «Я не пойду ужинать. Сяду под окном, буду читать Вейсову Элегию на смерть Геллерта, Крамерову и Денисову Оду; буду читать, чувствовать и — может быть плакать» [ПРП: 63]; «прочитал я несколько раз сие место в бессмертной Энеиде, которая была у меня в руках» [ПРП: 92]; «В пять часов по утру вышел я из Лозаны, с весельем в сердце — и с Руссовою Элоизою в руках» [ПРП: 134]; «стихотворец (Попу) у меня в мыслях и в руках» [ПРП: 351]. Герой с книгой в руках, постоянно занятый книжными впечатлениями, которые возбуждают в нем чувствительность, — это, конечно, герой сентиментальный.

Однако книги не всегда изначально находятся в багаже, они могут быть и приобретены по дороге, но потом находят свое место либо в кармане, либо в чемодане. Ср.: «В книжной лавке купил себе на дорогу Оссианова Фингала и *Vicar of Wakefield*» [ПРП: 68] (ср. далее в карете: «Вынул из кармана своего *Vicar of Wakefield* и начал читать» [ПРП: 83]). «В театре я купил эту Оперу,

поднесенную Принцу Валлисскому» (т. е. купил, скорее всего, издание либретто оперы «Андромаха») [ПРП: 361]. Карамзин постоянно напоминает читателю, что его путешественник — литератор и любитель литературы, для которого словесность составляет важнейшую часть мира.

Впрочем, покупки не ограничиваются книгами. Как любой путешественник, герой Карамзина покупает сувениры, и, как можно заранее предположить, их выбор также далеко не случаен: «Я подарил постиллиону фарфоровую **трубку**, купленную мною на Берлинской фабрике, и он из благодарности привез меня в Веймар довольно скоро» [ПРП: 71]. Здесь, как нам представляется, не исключена игровая переключка со знаменитым эпизодом у Стерна, когда Йорик дарит монаху в Кале черепаховую **табакерку**, чтобы загладить перед ним свою вину (у Карамзина подарок имеет характер косвенной взятки, оказавшей нужное действие).

Любопытно, что среди упоминаемых потенциальных покупок встречаются и бесполезные и *не купленные* «безделки», которые, например, предлагали герою «жиды» в Митаве (**трубка**, старый лютеранский молитвенник, Готшедова грамматика, зрительное стекло) [ПРП: 11]. Здесь они появляются с другой целью, их функция — ввести еврейскую тему, получающую в «Письмах русского путешественника» амбивалентную трактовку (не исключено, что и этот эпизод имеет интертекстуальную природу, которую еще предстоит разгадать).

Паспорт — один из важнейших бытовых предметов в багаже путешественника, пересекающего границы. Однако в «Письмах» и он связан с литературой и именно со Стерном, у которого паспорт — один из важных мотивов, развернутый в целый иронический сюжет: Йорик не позаботился о паспорте, едучи во Францию в момент, когда две страны (Англия и Франция) находились в состоянии войны. Путем сложных приключений он добыл себе паспорт на имя королевского шута через француза, поклонника

Шекспира (сложная ироническая и многофункциональная игра с именем шекспировского героя). У Карамзина тема паспорта появляется уже во втором письме: путешественнику, в отличие от Йорика, не удалось преодолеть бюрократию, и он не смог поехать морем («Надлежало объявить мой паспорт и Адмиралтейству; но там не хотели написать его» [ПРП: 6]).

Разумеется, эта, как почти всякая деталь, в тексте многофункциональна. Здесь важна и идеологическая нагрузка — критическое отношение к российским порядкам, что продолжено и в следующем «паспортном» примере. Дело в том, что перед поездкой в охваченную революцией Францию герой получил в Женеве еще один паспорт — как охранную грамоту — от женевских синдиков: «И так если ктонибудь оскорбит меня во Франции, то я имею право принести жалобу Женевской Республике и, она должна за меня вступить! <...> всякой может получить такой паспорт» [ПРП: 191]. «Йорикова» линия получения паспорта в чужой стране здесь продолжена, но продолжена и идеологическая линия сравнения различных политических систем (не в пользу российской).

Бытовые помощники у Карамзина вводятся с очевидной отсылкой к Стерну, причем в той же функции — демонстрации различий национальных характеров. Вот как вводит Стерн мотив различия английского и французского характеров, избирая для этого парикмахеров. См. в главе «Париж. Парик» в «Сентиментальном путешествии»:

Вошедший **цирюльник** <француз> наотрез отказался что-нибудь сделать с моим париком: это было или выше, или ниже его искусства. Мне ничего не оставалось, как взять готовый парик по его рекомендации. — Но я боюсь, мой друг, — сказал я, — этот локон не будет держаться. — Можете погрузить его в океан, — возразил он, — Все равно он будет держаться — <...> При самом крайнем напряжении мыслей **английский парикмахер** не мог бы придумать

ничего больше, чем «окупнуть его в ведро с водой». — Какая разница! Точно время рядом с вечностью. Мне кажется, я способен усмотреть **четкие отличительные признаки национальных характеров** скорее в подобных нелепых minutiae, чем в самых важных государственных делах, когда великие люди всех национальностей говорят и ведут себя до такой степени одинаково, что я не дал бы девятипенсовика за выбор между ними [Стерн: 385].

У Карамзина **французский** парикмахер — говорун, он «... намажет вашу голову Прованскими духами и напудрит самую белую, легкую, пудрою» [ПРП: 243], тогда как **английский** — грубый флегматик:

В ту же минуту явился Английский парикмахер, толстый флегматик, который изрезал мне щеки тупою бритвою, намазал голову салом и напудрил мукою... я уже не в Париже, где кисть искусного, веселого Ролета (имя моего Парижского парикмахера) подобно Зефиру навевала на мою голову белейший ароматный иней! [ПРП: 332].

Однако далее вводится еще и русский парикмахер, чье появление вызвано опять-таки причинами идеологическими — стремлением Карамзина показать преимущества свободной и благополучной жизни в Европе перед жизнью в России, где даже экономическому (т. е. не крепостному) крестьянину живется хуже, чем в Англии:

Меня провожал Руской парикмахер Федор, который здесь живет семь или восемь лет, женился на миловидной Англичанке, написал над своею лавкою: Fedor Oushakof³, салит голову Лондонским щего-

³ Знаменательно вряд ли случайное совпадение имени парикмахера с именем друга А. Н. Радищева и А. М. Кутузова и героя сочинения Радищева «Житие Федора Васильевича Ушакова», посвященного Кутузову. Мотив «невстречи» с Кутузовым, который был также другом и отчасти наставником Карамзина — один из важных в «Письмах русского путешественника». Сочинение Радищева вышло в свет анонимно в 1789 г., но в период работы над «Письмами» Карамзин вряд ли мог не знать имени автора и пройти мимо этой новинки, особенно в кон-

лям, и **доволен как царь**. Он был в России Экономическим крестьянином, и служит всем Р у с к и м с великим усердием [ПРП: 385].

Парижский слуга русского путешественника Бидер может быть с полным правом назван слугой «интертекстуальным», поскольку его образ являет собой мотивную цитату из Стерна. Французский слуга Йорика Ла Флер (говорящее имя, означающее *цветок*) — простодушный бедняк, честный, всячески заботящийся о благополучии господина. Бидер (также говорящее имя, толкование которого дано в тексте: «Бидер по-немецки значит *добрый* или *честный*»), «беден как Ир, а честен как Сократ», заботливый, чувствительный, хотя необразованный. Его образ несет в тексте двойную функцию — он введен не только ради диалога со Стерном, но и ради приписанного Бидеру рассказа (на самом деле извлеченного Карамзиным из газет) о самоубийстве его знакомого, тоже слуги [ПРП: 306–307]. Для автора «Писем» это иллюстрация важной для него идеи гибельности полупросвещения.

Если же продолжать разговор о характеристике России и русского жизненного уклада через бытовые детали, то обратим внимание на то, что на страницах «Писем русского путешественника» неожиданно появляется один из ярких характеристических предметов русской жизни — мундир. Неожиданно потому, что о службе путешественника в тексте ничего не говорится (он — путешествующий литератор), да и сам Карамзин (если в очередной раз проводить параллели между ним и его героем) в момент путешествия на службе не состоял, а из Преображенского полка вышел в отставку 17-ти лет в чине поручика. За кратковременную

тексте скандала вокруг «Путешествия из Петербурга в Москву», также посвященного Кутузову. Не мог Карамзин не осознавать еще одного совпадения — с актуальным тогда именем флотоводца и героя турецких войн Федора Федоровича Ушакова. Такая многослойная игра характерна для карамзинского текста.

службу он не выслужил права ношения в отставке гвардейского мундира. Между тем в 15-м письме из Берлина от 1 июля мы читаем, что в день визита сестры короля Фридриха-Вильгельма II, жены штатгальтера Нидерландского, в трактире некоего господина Блума шел разговор о России и о войне между Россией и Швецией, и тут узнаем, каким образом один из посетителей распознал в собеседнике русского: «Швед был в России, и **по мундиру моему тотчас узнал, что я Руской**» [ППП: 39].

Словарь языка XVIII в. дает лишь одно значение слова «мундир» = форменное платье. Какой же мундир имеется в виду? Карамзин отсылает к относительно новому на тот момент явлению — дворянскому мундиру, который был введен 24 октября 1782 г. и «как бы уравнивал дворян-помещиков с государственными служащими». Указом были «...присвоены для каждой губернии одинаковые цвета для платья» [Дворянские мундиры]. Их цвет уточнялся указом 1784 г., когда северным губерниям (включая Петербургскую) был дан светло-синий цвет, губерниям средней полосы (включая Московскую) — красный и южным губерниям (включая Киевскую) — темно-вишневый. В разъяснении генерал-прокурора значилось: «...дозволяется носить таких цветов платья **не только при должностях находящимся, но и всему дворянству той губернии** обоего пола, с тем что могут они в таком одинаковом платье иметь проезд и в столицах во все публичные места и ко двору ее величества». В 1784 г. был определен и состав форменного платья:

... суконный кафтан с отложным воротником и длинными лацканами или без них, камзол (длинный жилет), штаны до колен, чулки, башмаки и черная треугольная (в горизонтальной проекции) шляпа. Текстом закона **покрой платья не устанавливался**, поскольку **имелся в виду принятый в то время в быту фасон**. Предписанные законом три цвета определяли внешний вид кафтанов, их отделка (воротник, лацканы, обшлага, пуговицы и подкладка), а также кам-

зол и штаны получали особые (в их комбинации) для каждой губернии цвета. Форменное платье дополнялось шпагой [Дворянские мундиры].

Для нынешнего читателя Карамзина беглое упоминание мундира может пройти незамеченным, но в насыщенной, суггестивной поэтике «Писем» любая деталь нагружена информацией. В данном эпизоде мундир — это фирменный знак, сразу же отличающий россиянина (швед «тотчас узнал, что я Руской»), который, даже будучи лицом частным и путешествующим за границей по собственной надобности, в официальной обстановке (визит лица из королевского дома) надевает форменное платье. Следовательно, в чемодане путешественника должен был на всякий случай содержаться и мундир. По замыслу Екатерины II, дворянский мундир должен был закрепить идею дворянской вольности, право дворянина не служить и вместе с тем не чувствовать себя ущемленным по сравнению со служащим дворянством. Однако в амбивалентном мире «Писем русского путешественника» мундирная деталь напоминает о регламентации, повсюду сопровождающей россиянина, и когда он освобождается от этой стеснительной регламентации (какого бы свойства она ни была), то, как парикмахер Федор Ушаков, оказывается «доволен как царь».

Подводя некоторые и самые предварительные итоги относительно функций вещей в «Письмах русского путешественника», напомним, что, по нашим наблюдениям, они редко имеют в тексте Карамзина чисто бытовую природу. Бытовые предметы всегда нагружены мемориальной, символической, идеологической функциями и чаще всего имеют интертекстуальную природу. Часто вещи, которые сопровождают русского путешественника в его странствиях по Европе, «появляются» в его багаже из «Сентиментального путешествия» Стерна, углубляя интертекстуальный диалог между этими двумя знаковыми текстами.

Литература

Алпатова: *Алпатова Татьяна*. Диалог Н. М. Карамзина с литературной традицией Л. Стерна на страницах «Писем русского путешественника» (приемы художественного конструирования «стернианского сюжета») // Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica. 2012. Вып. 5.

Дворянские мундиры: *Дворянские мундиры в Российской империи* // <http://www.mundir.ru/dvor.html> [просмотр 27.10.2018].

Канунова: *Канунова Ф. З.* Карамзин и Стерн // XVIII век. Сб. 10: Русская литература XVIII века и ее международные связи. Л., 1975.

Крестова: *Крестова Л. В. А. И.* Плещеева в жизни и творчестве Карамзина // XVIII век. Сб. 10: Русская литература XVIII века и ее международные связи. Л., 1975.

ПРП: *Карамзин Н. М.* Письма русского путешественника / Изд. подготовили Ю. М. Лотман, Н. А. Марченко, Б. А. Успенский. Л., 1987.

Стерн: *Стерн Лоренс*. Сентиментальное путешествие по Франции и Италии // Стерн Лоренс. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. Сентиментальное путешествие по Франции и Италии. М., 1968.

Чудаков: *Чудаков А. П.* Поэтика Чехова // Чудаков А. П. Поэтика Чехова. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. СПб., 2016.

Шкловский: *Шкловский В. Б.* «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа. Пг., 1921 (Сборники по теории поэтического языка. Вып. 4. № 2).

«ФИЗИОЛОГИЯ МУЗЫКАНТА» АЛЬБЕРА КЛЕРА

Вступительная заметка и перевод с французского
ВЕРЫ МИЛЬЧИНОЙ
(Москва, РГГУ)

Что можно подарить Леа Лембитовне Пильд к ее юбилею? Что-то, касающееся музыки, о которой она всегда так тонко и увлекательно рассказывает в связи с поэзией. Но сама я о музыке писать не способна; поэтому за меня будет говорить автор XIX века¹.

«Физиология музыканта», вышедшая в свет в ноябре 1841 г., — образец той многочисленной (до полутора сотен названий) продукции, которая выходила преимущественно в 1840–1842 гг., хотя кое-какие книги такого же типа, в названии которых фигурировало слово «Физиология», появлялись и позже². Разумеется, речь не идет о серьезных медицинских трудах, посвященных физиологии человека (они печатались и до, и после 1840 г.). Нет, речь о другом — об иллюстрированных недлинных брошюрах (не больше полутора сотен страниц), посвященных детальному, с подробнейшей классификацией, юмористическому описанию ка-

¹ Альбер Клер (1804–?) — автор книг «Верховая комедия, или Мании и причуды наездников» (1842) и «Мадзини собственными глазами и глазами своих близких» (1853; под псевдонимом Жюль де Бреваль), а также статей и очерков в периодической печати.

² Подробную библиографию см. в кн.: *Lhéritier A. Les Physiologies: Contribution à l'étude du livre illustré au XIX^e siècle. Catalogue des Physiologies conservées à la Bibliothèque Nationale // Études des presse. Physiologies. Paris, 1957. P. 1–58.*

кого-либо предмета или человеческого типа — от перчатки, зонтика или омнибуса до гризетки, привратницы и «женщины без имени» (т. е. проститутки). По причине своей преимущественно комической интонации «физиологии» долгое время не привлекали внимания серьезных исследователей. Исключением были только две книги со словом «физиология» в названии, появившиеся несколько раньше и несравненно более основательные, несмотря на свой иронический тон: «Физиология вкуса» (1826) Брийа-Саварена и «Физиология брака» (1829) Бальзака. Ситуация изменилась в последние годы. После работ Натали Прейсс³ и Валери Стьенон⁴ стало понятно, что эти смешные книжечки в 32-ю или 18-ю долю — ценнейший источник по «народной микросоциологии»⁵ или «буржуазной социография»⁶ и что в них в игровой, шуточной форме запечатлена французская повседневность 1830–1840-х гг.

В России «репликой» на парижские физиологии стали так называемые «физиологические очерки», собранные, например, в двухчастной «Физиологии Петербурга» (1845)⁷; однако рус-

³ *Preiss-Basset N. Les physiologies, un miroir en miettes // Les Français peints par eux-mêmes: panorama social du XIX^e siècle / S. Le Men, L. Abélès éd. Paris: Réunion des musées nationaux, 1993. P. 62–67; Preiss N. Les Physiologies en France au XIX^e siècle. Étude historique, littéraire et stylistique. Mont-de-Marsan: Éditions InterUniversitaires, 1999.*

⁴ *Stiénon V. La Littérature des Physiologies. Sociopoétique d'un genre panoramique (1830–1845). Paris: Classiques Garnier, 2012.*

⁵ *Bouilloud J.-Ph. "Microsociologie populaire": les Physiologies du XIX^e siècle // Cler A. Physiologie du musicien / Édition facsimile. Paris: L'Harmattan, 1996.*

⁶ *Stiénon V. La Littérature des Physiologies. P. 264.*

⁷ О русском физиологическом очерке см.: *Цейтлин А. Г. Становление реализма в русской литературе. Русский физиологический очерк. М., 1965.*

ские «физиологии» кажутся чересчур серьезными и даже, пожалуй, тяжеловесными на фоне французских, легкомысленных и даже ёрнических; связано это среди прочего с тем, что у авторов французских «физиологий» была в прошлом богатейшая традиция нравоописательных очерков, и они могли вышивать свои комические узоры по давно знакомой читателям канве. Это хорошо видно, в частности, при сравнении иронических нападок автора французской «Физиологии музыканта» на «варварские органчики» с печальным и сочувственным очерком Д. Григоровича «Петербургские шарманщики», вошедшим в первую часть «Физиологии Петербурга».

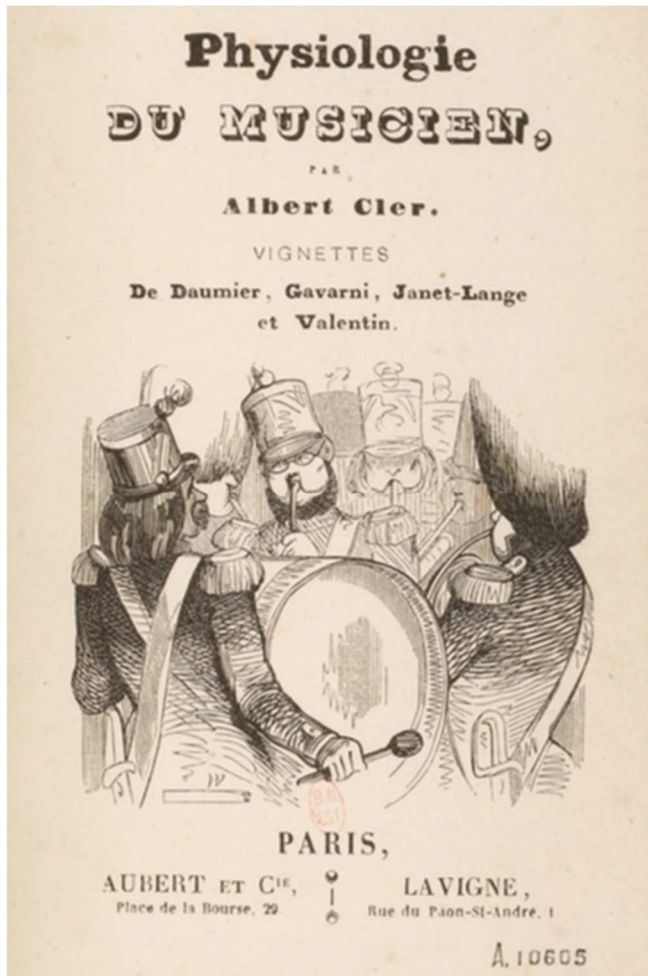
Но в праздничный день не хочется грустить. Очень надеюсь, что Леа, ценитель прекрасной музыки, улыбнется, читая сетования литератора 1841 г. на обилие музыки скверной и глядя на иллюстрации Гаварни и Домье.

Для перевода выбраны самые, на мой взгляд, эффектные и ироничные главы и соответствующие картинки.

Из огромного массива французских «физиологий» начала 1840-х гг. переведены на русский, насколько мне известно, только три: «Физиология театров в Париже» Куайяка, «Физиология вивера» Дж. Руссо, «Физиология женатого человека» Поля де Кока (все три в 1843 г.). О русских физиологических очерках на фоне французских физиологий см.: *Stremoukhoff D. Les Physiologies russes // Études des presse. Physiologies. Paris, 1957. P. 77–81.* Советский взгляд на французские нравоописательные очерки см. в кн: *Якимович Т. К. Французский реалистический очерк 1830–1848 гг. М., 1963;* здесь большей части очерков предьявляется упрек в недостаточном внимании к бедственному положению простого народа.

ФИЗИОЛОГИЯ МУЗЫКАНТА

АЛЬБЕР КЛЕР



Глава VII

Певцы-любители

Нынче принято считать Париж самым музыкальным городом в мире. На наш взгляд, несмотря на действительные успехи, которые мы и не думаем оспаривать, нынешнее отношение к музыке в этой столице следует именовать не *вкусом*, а *манией*. «Знаете ли вы, — писал недавно осведомленный журналист (в «Музыкальной Франции»), — что такое музыка в Париже? Это кадрили, исполняемые обитателями всех двенадцати округов повсюду, от каморок привратников до мансард; это попури, звучащие на семейных праздниках; это гигантские макароны из самых замысловатых арий, каватин и дуэтов, какие только породила новая итальянская школа, в исполнении музыкантов, щеголяющих усами и лорнетами; это блестящие фантазии, разыгрываемые пианистами, которые неспособны сыграть первый этюд Крамера⁸; это романсы в сопровождении корнета-а-пистона; наконец, это модуляции игроков в экарте⁹ и вздохи мамаш, обремененных дочерьми на выданье».

Картина эта довольно близка к истине; в нашем городе в основе занятий музыкой в самом деле лежат по большей части увлечение модой, манерность, тщеславие или расчет. Барышни учатся петь, потому что это умение считается признаком хорошего тона, потому что оно позволяет блистать и, чем черт не шутит! отыскать богатого жениха. Короли чаще женятся на певицах, чем на пастушках; вспомним хоть о добром Дагоберте-короле (который, если ве-

⁸ Иоганн Баптист Крамер (1771–1858) — британский пианист и композитор немецкого происхождения, прославившийся, среди прочего, своими этюдами.

⁹ Экарте — карточная игра, очень распространенная в парижских салонах первой половины XIX в.; играли в нее двое, но зрители могли делать ставки на одного из игроков и потому имели свой коммерческий интерес.

ритель народной песенке, совсем не умел держаться в седле): услышав, как юная воспитанница монастыря в Ромийи по имени Нантильда солирует в церковном песнопении, он так страстно влюбился в нее, что изгнал свою законную супругу, чтобы предложить руку и скипетр певице; он считал возможным взять ее в жены только потому, что она может взять верхнее *ми*¹⁰.

И это еще не все: музыка обладает счастливой способностью нейтрализовать, если можно так выразиться, знаменитую статью 213 Гражданского кодекса и обеспечить музыкантше полную независимость от мужа¹¹. «Госпожа занимается музыкой» — аргумент, парализующий любые мужнины возражения и претензии. Всемогущая власть принадлежит не бороде, а каватине. Как можно напоминать о хозяйстве, детях, подшивании галстуков и проч.? «Госпожа занимается музыкой». Как можно не заказать множество новых и блестящих туалетов для концертов в салоне? «Госпожа занимается музыкой». Супруг не имеет никакого права гневаться, если слышит сквозь супружескую замочную скважину, как женский голос и голос мужской и юный воркуют и произносят фразы вроде следующих: «Я вся твоя»! «Я твой всегда!» (вместе:) «Вдаль от ревнивого супруга, уйдем, мой друг! Уйдем, подруга!» — ведь «Госпожа занимается музыкой». Наконец, мужу официально запрещено делать жене какие бы то ни было замечания; это может раздражить чувствительные нервы салонной примадонны, парализовать *ее способности*, и — о ужас! — повредить

¹⁰ Франкский король Дагоберт I (ок. 608–1639) стал героем народной песенки: в ней он делает все неправильно, святой Элигий его поправляет, а король отвечает ему в духе: «От такого же слышу!». Исторический Дагоберт в самом деле изгнал свою первую жену Рагнетруду, чтобы жениться на Нантильде, но деталь относительно верхнего *ми* — на совести автора физиологии.

¹¹ Статья 213 наполеоновского Гражданского кодекса гласила: «Муж обязан защищать жену, жена обязана подчиняться мужу».

великолепному *ре*, которое удастся ей, если она в голосе, и приносит пылкие аплодисменты и комплименты от всех дилетантов в желтых перчатках¹² — ведь «Госпожа занимается музыкой!» Ах, помяните мое слово, не женитесь на верхнем *ре*.



Песенным тщеславием заразились даже простолюдины. Каждому кабачку, как и каждому салону, требуется свой *виртуоз*; на овощном и рыбном рынке есть свои знаменитости; безграмотный мальчишка затягивает романс и пытается совладать с руладами; кажется, в Париже нынче поют без претензий только уличные актеры.

¹² Желтые перчатки считались атрибутом фешенебельных молодых господ.

Живи Мольтер в наши дни, он непременно вывел бы дилетантов в новых «Смешных жеманницах». Сколькo Като, Маддон и маркизов де Маскарилей среди салонных певцов и певиц!

Хорошо, что, по крайней мере, обеда нынче проходят без музыки и никакие мелодии не звучат даже за десертом; если учесть, что музыка преследует нас повсюду, это уже большой плюс. Только в некоторых маленьких провинциальных городках и в некоторых домах квартала Маре сохранился древний обычай затягивать за десертом одну из старых застольных песен, припев которой сводится всегда к следующей аксиоме: *Где любви не блещет свет, Там для счастья места нет*, — что дает местному г-ну Прюдому повод нравоучительно заметить: «Несомненно если свет любви не блещет, все остальное не так уж важно»¹³.

С тех пор как Дюпре покори́л всех своим голосом в знаменитой стретте: «За мной, за мной!» из «Вильгельма Телля», самые хилые артистические лягушки принялись надуваться в унисон¹⁴. Нынче в Опере и Комической опере все дерут глотку, а салонные певцы, подражая оперным, дерут глотку еще сильнее; прелесть салонного времяпровождения от этого сильно возрастает. В связи с этим мы живо сожалеем об отсутствии у нас одного древнего установления, о котором пишет «Музыкальный словарь», а именно о том, что у нас нет *фонасков*. «Древние, — сказано в словаре, — и особенно древние римляне имели обыкновение, выходя на

¹³ Г-н Прюдом — буржуа, изъясняющийся высокопарными банальностями, персонаж, впервые выведенный Анри Монье в сборнике «Народные сцены, нарисованные пером» (1830); его имя довольно быстро сделалось нарицательным.

¹⁴ Жильбер-Луи Дюпре (1806–1896) — тенор, выступавший на сцене парижской Оперы с 1837 г.; дебютировал он в опере Россини «Вильгельм Телль» и прославился своим громким грудным «до». Помещенное в «Физиологии музыканта» карикатурное изображение громкоголового певца имеет некоторое портретное сходство с Дюпре.

публику в качестве певцов или ораторов, иметь при себе особу, призванную делать им знаки в том случае, если они начнут *слишком сильно напрягать голос* в ущерб чистоте звука. Этот страж голоса именовался *фонаском*. Известно, что император Нерон никогда не начинал ни говорить, ни петь без своего *фонаска*. Тому было поручено предупреждать императора, если он слишком возвысит голос, а коль скоро предупреждение не поможет, затыкать ему рот мокрой тряпкой»¹⁵.



¹⁵ Прочитирован пассаж из «Музыкального словаря» Петера Лихтенталя (*Lichtenthal P. Dictionnaire de musique / Traduit de l'allemand par Dominique Mondo. Paris, 1839. Т. 2. P. 174*).

Мы официально требуем введения в наших музыкальных театрах, в наших салонах, где устраиваются концерты, и даже в нашей палате депутатов должности *фонаска*. Мы уверены, что все современные уши нас поддержат.

Исполнители романсов

Эти певцы или, лучше сказать, бичи общества, достойны отдельной статьи. Прежде всего следует констатировать, что пение романсов в наши дни достигло поистине угрожающего размаха. За год их изготавливается не меньше нескольких тысяч. Прежде романсы посвящались исключительно пастушкам, пастушкам и барашкам — точь-в-точь нотная пастораль. Сегодня же романс подчинил себе все сюжеты легкомысленные и серьезные; он воспевает поочередно чувство, историю, мораль, танец, забавы, чахотку, граций, философию и проч. Вот увидите, рано или поздно мы услышим романс, посвященный геометрии.

Профессиональный исполнитель романсов (ибо сегодня исполнение романсов сделалось профессией) — это, как правило, господин маленького роста, коренастый, приземистый и, по видимости, пышущий здоровьем, хотя всякий вечер он прилюдно жалуется на *скуку* и изливает в пении свою *муку*. Что же касается певческого таланта, то исполнителю романсов необходим черный фрак и белый галстук. Мы можем добавить, что кроме того ему необходимо иметь от природы пышную, лоснящуюся и артистически завитую шевелюру; однако нередко кок у него такой же фальшивый, как и звук.

Исполнитель романсов есть неизменный атрибут, хотя отнюдь не всегда украшение, всех концертов в буржуазных гостиных. Замечают его и на многих публичных концертах; он блистает там... запонками и перстнями. Весной он усаживается в дилижанс со скудным багажом баркарол, ноктюрнов и тирольских песен,

а также со своим надтреснутым голосом, который он на каждой станции пользуется гоголь-моголем. Он отправляется в Баден, Эксле-Бен, Нери-ле-Бен, Пломбьер или другие курорты и, куда более удачливый, чем стрекоза, лето целое все поет, но с приходом зимы холодной не знает ни нужды, ни голода, ибо эти увеселительные поездки весьма выгодны, и возвращается торговать своими куплетами в Париж. Накопив плоды своих *трудов*, наш трубадур в конце концов приобретает поместье в *родной глуши*. Он становится членом муниципального и церковного советов, а порой даже получает за свои заслуги почетный крест. На наш взгляд, этой награды куда больше достойны его слушатели.

Левассор и Ашар¹⁶, так забавно исполняющие на театре песенки-шаржи, с некоторых пор обрели в салонах многочисленных подражателей. Немолодой седеющий господин в хороших перчатках и хорошем галстуке вдруг запеваает перед чопорной аудиторией «Тити в театре», «Матушку Гриве», «Промышляющего проказника» и продолжает в том же шутовском духе. Печальное зрелище.

¹⁶ Пьер Левассор (1808–1870) — актер, выступавший в комедиях и водевилях на сцене театров Пале-Руаяля и Варьете; Пьер-Фредерик Ашар (1808–1856) — комический актер и певец, выступавший на сцене театра Пале-Руаяля и в салонах.



Глава VIII
Инструменталисты
Музыканты в театральном оркестре

Чтобы поступить в оркестр одного из главных наших музыкальных театров, нужно окончить Консерваторию и десяток лет разыгрывать по двенадцать часов в день гаммы, трели, арпеджио и прочие увлекательные упражнения; лишь после этого можно выучиться как следует играть на своем инструменте и даже приобрести некоторую известность. Тем не менее платят этим артистам очень

скудно: минимум 600 франков, максимум от 1500 до 2000. Впрочем, пост в оркестре большого музыкального театра есть не что иное, как пьедестал, позволяющий музыканту показать себя, а два кенкета¹⁷ по бокам пюпитра окружают его голову своеобразным нимбом. Такого музыканта охотно нанимают преподавателем музыки, и он может запрашивать за свои уроки очень высокую цену. Даже дирижер, хотя его профессия требует редкостных музыкальных умений и познаний, получает зачастую жалование меньшее, чем корифей хора, объявляющий о выходе персонажа на чистом *си*.

Факт малоизвестный и на первый взгляд кажущийся странным, заключается в том, что в оркестре оперного театра самые высокооплачиваемые музыканты — это те, кто играют на литаврах и на большом барабане. Вы, может быть, думаете, что колотить в такт по ослиной коже — дело несложное? Ничего подобного; достойно справиться с этой задачей может лишь опытный музыкант. Поэтому нет ничего удивительного в том, что литавристы и барабанщики получают большое жалование; вдобавок если талантливый музыкант посвящает себя этим совсем не блестящим инструментам, значит, он человек очень скромный, а скромность стоит дорого ... поскольку среди артистов она большая редкость. < ... >

Военные музыканты

Некоторые люди полагают, что военные оркестры не нужны, особенно во Франции, где новобранцы, как правило, равнодушны к гармонии. В других странах дело обстоит иначе. Так, общепризнанно, что если австрийцы сохраняют власть в Италии, то причина этого вовсе не в их могуществе и не в ловкости их политики, а исключительно в сладостной прелести их полковой музыки.

¹⁷ Кенкет — масляная лампа, у которой горелка расположена ниже масляного запаса.

Музыкальный народ Ломбардии и Венеции соглашается терпеть иго, коль скоро оно украшено симфониями Бетховена и вальсами Штрауса. Если вспыхнут волнения, будьте уверены, что германские командиры двинут на их усмирение не штыки и пушки, а венгерские кларнеты и тирольские рога. Восставшие, мгновенно обезоруженные мелодией, закричат: *Bravo il clarinetto! bravo il corno!* — и спокойно разойдутся по домам кушать равиоли по-милански.

Что касается наших военных музыкантов, они разделяются на тех, кто служит в оркестре и ставит на службу родине в обмен на жалование от сорока до шестидесяти франков в месяц не свои руки, а свое дыхание, — и на новобранцев, которым вручают кларнет вместо ружья и которых обучают хроматической гамме вместо зарядания на двенадцать темпов. Полковые оркестры во Франции и Алжире не слыvät ревностными служителями гармонии, и если слава нашего оружия гремит по всему свету, о славе наших флейт этого сказать нельзя.

У каждого из двенадцати легионов парижской национальной гвардии имеется собственный военный оркестр¹⁸. На первый взгляд не очень понятно, для чего они нужны; ведь национальная гвардия, эта прекрасная институция, призванная охранять порядок, в музыкальной сфере тяготеет, кажется, к самому неприкрытому анархизму. Офицеры размахивают шпагой не в такт, а рядовые маршируют не в ногу, и воистину непостижимо, каким образом они находят свой взвод после привала.

Но оркестры национальной гвардии имеют одно драгоценное свойство: они спасают тех, кого не пленяют прелести кордегардии

¹⁸ Парижская национальная гвардия, в которой были обязаны служить и время от времени нести дежурство все мужчины в возрасте от 20 до 60 лет, состояла из 12 легионов — по количеству округов, на которые до 1860 г. делился Париж.

и кто не горит желанием обходить город в составе патруля. Музыканту-гражданину достаточно один раз в месяц в течение часа выдуть звуки из своего инструмента во славу общественного порядка, после чего он может считать, что заплатил долг родине. Так что желающих вступить в эту гармоническую милицию хоть отбавляй; особенной популярностью пользуются вспомогательные инструменты вроде палки с колокольчиками или треугольника, на которых можно играть без всякой подготовки. Иные люди готовы на любую низость, лишь бы получить право колотить палочкой по треугольнику.

Оркестры за заставами¹⁹

Оркестры эти состояются из непризнанных гобоев, гонимых скрипок и кларнетов трудной судьбы. Этим злополучным музыкантам не остается ничего другого, кроме как, по велению народной мудрости, топить горе в вине. Отыграв шесть часов кряду, они возвращаются домой, захмелев от музыки ... и не только.

¹⁹ За заставами крепостной стены Откупщиков, окружавшей Париж с конца XVIII в. до 1860 г., еда и, особенно, алкогольные напитки были дешевле, чем внутри города (поскольку на заставах с ввозящих продовольствие брали специальный налог). Поэтому за заставами располагались многочисленные трактиры и кабаки, пользовавшиеся большой популярностью среди небогатых парижан.



Глава IX

Инструменталисты-любители

Мы уже упоминали о том, как сильно осложняют жизнь соседей бесконечные инструменталисты-любители. Все дело в том, что Париж нынче превратился в огромную Вавилонскую башню, где никто не может услышать собеседника из-за смешения языков медных, тростниковых, латунных и проч. Нередко случается так, что несчастный жилец слышит с юга фляжолет, с севера — тромбон, с востока — гобой, а с запада — рояль. Попробуйте выжить в таких шумных широтах! А ведь мы еще не упомянули корнет-а-пистон, звуки которого долетают до нас со всех четырех сторон света, — корнет-а-пистон, этот неблагозвучный и несмазанный инструмент, который размножается вокруг нас с устрашающей быстротой. И кто-то еще удивляется росту числа самоубийств!



А что сказать о фортепиано, которые завоевали все этажи, от привратничьих до мансард? Хорошо еще что ко всем этим мелодическим попыткам с некоторых пор перестали прибавляться чудовищные кошачьи концерты, которые устраивали охотничьи рога. Рассказывают, что во время Ста дней заговорщики-бонапартисты в Париже извещали друг друга о ходе своих приготовлений с помощью музыкального каламбура — двух нот *си* и *фа* (по-итальянски *si fa* означает «дело идет»)²⁰; однако нынче подобный роговой заговор мог бы повредить только барабанным перепонкам целого квартала. К счастью, нынешний префект избавил нас от этой опасности:

²⁰ Очевидное следствие авторской торопливости: ясно, что бонапартистский заговор имел место не *во время*, а *накануне* Ста дней, если считать таковыми период возвращения Наполеона на французский престол в 1815 г.

Г-ну ГАБРИЭЛЮ ДЕЛЕССЕРУ — БЛАГОДАРНЫЕ УШИ!²¹

Сегодня жители Парижа до такой степени страдают на дому от вездесущей гармонии, а вернее сказать, какофонии, что если бы какой-нибудь домовладелец поместил на фасаде своего дома объявление крупными буквами: «Здесь не играют ни на фортепьяно, ни на каком другом инструменте», мы уверены, что квартиросъемщики выстроились бы в очередь, а квартиры в этом доме были бы *на вес золота*. Стоит попробовать.



²¹ Пародия надписи на фронтоне Пантеона (усыпальницы великих людей в Париже): «Великим людям благодарное отечество». Габриэль Делессер (1786–1858) был префектом парижской полиции с 1836 по 1848 г.

Любительские концерты уже тысячу раз становились предметом рисованных или писанных карикатур. Нынче подобные представления сделались более редкими, во всяком случае в Париже. Артисты из числа буржуа предпочитают играть в одиночестве; у них есть на то веские причины. Понятно, что нелегко устроить концерт с участием музыкантов, которые не умеют попасть в лад друг другу.

В провинции, напротив, свято чтут обыкновение разыгрывать квартеты, квинтеты, симфонии — и какие симфонии! В каждом городе есть добровольцы, всегда готовые сыграть в оркестре на приемах у префекта и супрефекта, на официальных торжествах и проч. Там не редкость такие кларнеты, которые, по примеру многих нынешних государственных мужей, фальшиво приветствовали все сменявшие друг друга правительства.

Мы забыли упомянуть еще одну новую моду — моду на детей-виртуозов, иначе именуемых *чудо-детьми*. *Едва-едва из колыбели*²², вас усаживают за фортепиано, дают вам в руки скрипку или виолончель; вас упрятывают за контрабас, вам вручают вместо игрушки кларнет. Родительское тщеславие нынче переменило источник; прежде родители гордились возможностью сказать: «У моего ребенка прорезались зубки, он сделал первые шаги, он сказал *papa* в таком-то возрасте». Теперь же отцы и матери гордятся возможностью заявить: «Мой сын исполнил концерт в три с половиной года, моя дочка сыграла на фортепиано мелодию с вариациями в два с половиной года». Поэтому и выходит, что нас окружают Паганини в чепчиках и Герцы в коротких штанишках²³.

²² «Едва-едва из колыбели...» (*À peine au sortir de l'enfance*) — романс Иосифа из оперы Э.-Н. Мегюля «Легенда об Иосифе в Египте» (1807), впоследствии многократно использованный в комедиях и водевилях, в частности, в комедии М.-А.-М. Дезожье «Чудо-дитя» (1813) и в упоминаемых ниже «Паяцах» (1838).

²³ Анри Герц (1803–1888) — французский пианист-виртуоз.

Ах! Не пускайте детей и препятствуйте им приходить к вам²⁴, ибо они явятся вооруженные гаммами и двувязными нотами²⁵.

Говорят даже, что некоторые родители-беотийцы²⁶, желая с младенчества приучить своих наследников к гармонии, заводят у них над ухом часы с музыкой.

Играть на одном-единственном музыкальном инструменте сделалось нынче вещь столь обыкновенной, что всякий, кто хочет хоть немного отличаться от простых смертных, должен освоить инструментов не меньше полудюжины. В России, например, люди куда скромнее и подходят к делу проще: там оркестр состоит из множества рогов, и каждый из оркестрантов исполняет одну-единственную ноту. Гиперборейский музыкант отдает всего себя этой единственной ноте и до конца жизни совершенствует только ее. А если ему доводится демонстрировать свое мастерство в свете самостоятельно, что ж, в этом случае, как замечает Бильбоке, в восторг приходят те, кто любит эту ноту²⁷. В России говорят о виртуозах: «Вот *си*, а вот *фа дизез!*» И этого оказывается довольно, чтобы обеспечить положение в свете. Счастливая страна!

²⁴ Переиначенные слова из Евангелия от Матфея (19:14): «Пустите детей и не препятствуйте им приходить ко мне».

²⁵ Двувязные ноты — имеются в виду звуки короткой длительности (шестнадцатые), используемые чаще всего в быстрых темпах.

²⁶ Беотийцами с легкой руки Луи Денуайе, автора очерка «Парижские беотийцы», опубликованного в 1832 г. в сборнике «Париж, или Книга Ста и одного автора», стали называть глупцов. См. текст этого очерка в кн.: Мильчина В. А. Парижане о себе и о своем городе. М., 2018. С. 388–436.

²⁷ В комедии-пароде Теодора Дюмерсана и Шарля Варена «Паяцы» (1838) Бильбоке, предводитель труппы странствующих актеров, предлагает юноше Состену сыграть на тромбоне. Состен отвечает, что он играет на скрипке, а это не одно и то же. На что Бильбоке возражает: «На тромбоне играть еще легче, нужно только дуть; и вообще ты будешь выдувать только одну ноту, все время одну и ту же, и те, кто любит эту ноту, придут в восторг».

Поскольку потребление музыки у нас растет непрерывно и многочисленных инструментов, известных издревле, оказывается уже недостаточно, каждый день кто-нибудь изобретает инструмент, какого прежде не бывало. Вот перечень изобретений такого рода, обнародованных за последние два десятилетия: мелодия, аполлион, аполлоникон, мелофон, аэрофон, полиптекрон, гармонифон, корнет-а-пистон и аккордеон.

Мы наверняка забыли еще многие другие подобия «игры древних греков»²⁸. Эти новые инструменты относятся к великой старинной семье медных и струнных инструментов примерно так же, как жители кантона Вале относятся к европейской семье: это кретины оркестра.

< ... >

Глава XIII

Музыканты, выступающие с концертами

Вам, быть может, неизвестно, что концерты для публики изобрел император Нерон. Поистине, нынче они участились до такой степени, что этот возмутительный факт дает еще один повод проклясть память этого римского владыки.

Светоний рассказывает, что Нерон, который претендовал на звание мастера вокального и инструментального искусства, принимал всевозможные меры предосторожности для охраны своего голосового аппарата. Он, например, спал только на спине, кладя на грудь свинцовую доску, и в огромных количествах поглощал

²⁸ В комедии Мольера «Скупой» (д. 2, сц. 1) в число вещей, которые Гарпагон-заимодавец хочет навязать заемщику вместо наличных денег, входит «гусек, игра древних греков, ныне снова вошедшая в моду» (пер. В. С. Лихачева).

лук-порей, которому в то время приписывали большую мелодическую силу²⁹. Пресытившись подневольным восхищением римлян, император-меломан принялся объезжать главные города Италии и Греции; повсюду он давал концерты и неизменно имел оглушительный успех. Правду сказать, царственный тенор изобрел гениальный и простой способ помешать завистникам свистеть: он отрубал им голову.

После Нерона публичные концерты прекратились на несколько столетий. Во Франции, например, в старые времена концерты давались только при дворе. По обычаю, освященному временем, артисты, выступавшие перед августейшей публикой, получали в награду золотую табакерку и ничего больше. Поэтому когда семилетний Моцарт играл на рояле при дворе Людовика XV, он, как и все прочие, получил в подарок огромную табакерку. Придворные хранители этикета не смутились даже малолетством нося юного виртуоза.

²⁹ Светоний. Нерон, 20. У Светония упомянута свинцовая плита, но, разумеется, нет ни слова про лук-порей. Светоний сообщает, что Нерон ради улучшения своего голоса «очищал себе желудок клизмами и рвотным, не позволял себе есть яблоки или иную вредную пищу» (перевод Д. П. Кончаловского). Автор «Физиологии», скорее всего, почерпнул всю эту информацию не из самого Светония, а из того же второго тома «Музыкального словаря», откуда взята процитированная выше информация про фонаска (Dictionnaire de musique. P. 238). Впрочем, порей не упомянут и там.



Первый публичный концерт в Опере был дан в 1725 году на Святой неделе. Привилегия была выдана Филидору в обмен на обязательство выплачивать десять тысяч франков Королевской академии музыки³⁰. В документе значилось, что никто другой не вправе

³⁰ Привилегию на проведение духовных концертов при дворе получил композитор и виолист Анн Даникан Филидор, единокровный старший брат гораздо более известного Франсуа-Андре Даникана Филидора, композитора и шахматиста. Правда, согласно «Всемирной биографии музыкантов» Франсуа-Жозефа Фетиса, сумма, которую Филидор был должен заплатить Королевской академии музыки (другое название парижской Оперы), равнялась не 10, а шести тысячам (*Fétis F.-J. Biographie universelle des musiciens. Bruxelles, 1841. Т. 7. Р. 223*). Через три года Филидор за также значительную сумму уступил привилегию Опере. Об истории публичных концертов во Франции в XVIII в. см.: *Ledent D. L'invention du concert // Appareil [En ligne], 1 | 2008, mis en ligne le 09 février 2008, consulté le 19 octobre 2018. URL: <http://journals.openedition.org/appareil/83>; DOI: 10.4000/appareil.83*

давать концерты в Париже. Только после 1830 года эти музыкальные упражнения превратились в стихийное бедствие, наводнение, опасную эпидемию. Особенно часто эти страшные концертные ливни обрушиваются на головы парижан в марте месяце³¹. Ни один безголосый исполнитель романсов, ни один любитель пилить на скрипке или терзать гитару не обходится нынче без того, чтобы не устроить концерт и не выставить свое никому не известное имя на муаровых, атласных, обведенных золотой рамкой афишках. Правда, публика больше не глотает подобных анонимных наживок. Только друзья и знакомые покорно подвергаются насильственному изъятию пяти или десяти франков в виде платы за билет. По этой причине сборы оказываются вовсе не блестящими, и герой вечера радуется, если после всех трат у него останется, чем заплатить за поездку в омнибусе³².



³¹ На март приходился, как правило, Великий пост, когда парижане мало танцевали и больше слушали музыку.

³² Поездка в омнибусе стоила 30 сантимов — деньги ничтожные.

Вдобавок некоторые нынешние юные виртуозы полагают, что для выступлений на публике главное — не талант, а модный фрак и завитая шевелюра. В день концерта вместо того чтобы разучивать музыку, они гладят панталоны, чистят сапоги и закручивают волосы на папильотки.

Г-н Фетис рассказывает о бродячем артисте времен Людовика XV; сей творец по имени Пунто объявил, что будет дуть в рог из чистого серебра³³. Если учесть, какой нелестной репутацией пользуются нынче концерты, сегодня такого простого трюка окажется недостаточно. Для того чтобы возбудить любопытство пресыщенных слушателей, придется прибегнуть к более сильным средствам: например, артисты начнут соревноваться в гимнастическом мастерстве и демонстрировать чудеса эквилибристики. Скрипачи станут располагать инструмент либо на голове, либо на талии, пианисты будут играть в наручниках, а на обоих мизинцах носить по тридцатишестифунтовому ядру³⁴; певцы будут исполнять сольные номера, балансируя на канате без шеста, — вот увидите, *прогресс* доведет нас до всего этого.

³³ См.: *Fétis F.-J. La musique mise à la portée de tout le monde. Bruxelles, 1839.* Р. 219. Речь идет о композиторе и рожечнике из Богемии Джованни Пунто (наст. имя и фам. Ян Вацлав Стич; 1746–1803). Клер пересказывает известного историка музыки Франсуа-Жозефа Фетиса достаточно вольно: у него в самом деле упомянут серебряный рог, но Пунто вовсе не назван бродячим артистом; он им и не был, а «странствовал» от одного европейского двора к другому.

³⁴ Это как раз такое ядро, которое было привешено к ногам Дантеса, героя Александра Дюма, когда его в саване бросили в море неподалеку от замка Иф; впрочем, «Граф Монте-Кристо» был опубликован тремя годами позже.



Глава XIV
Музыканты, играющие на свежем воздухе



Толпы странствующих трубадуров, которые давали концерты на городских площадях и на прилегающих улицах, становятся все более редкими; слишком сильную конкуренцию составляет им домашнее музицирование. Зато мы можем указать на новый род музыкантов, попрошайничающих на дому, — тех, которые щиплют

гитарные струны в ремесленных мастерских и просят рабочих помочь им как *артистам* и собратьям скромной суммой в десять сантимов.

Вослед нашим предкам мы слепо наслаждаемся мелодиями, которые играют на кларнетах слепцы.

Но главные, кто заполнили теперь наши тротуары, это шарманщики со своими гармоническими инструментами, которые недаром называются по-французски «варварскими органчиками»³⁵; варварские — лучше не скажешь!

Говорят, что органчики эти были изобретены в начале правления Наполеона; осмелюсь заметить, что то была одна из главных ошибок его царствования.

В самом деле, невозможно представить себе более ужасную машину, притворяющуюся музыкальным инструментом, — машину, у которой трубки по большей части треснули, валик почти всегда лишен шипов и фальшивит, а бестолковая ручка играет *piano* то, что должно быть сыграно *presto*, и наоборот; прибавьте к этому несносное однообразие ее репертуара, неизменно состоящего из одних и тех же мелодий. И что же? Полиция позволяет ежедневно разгуливать по улицам Парижа пяти или шести сотням шарманок, а ведь утверждают, что она обязана заботиться о спокойствии граждан! Какая горькая насмешка!

Мы упомянули однообразие репертуара этого так называемого музыкального инструмента; правильнее было бы сказать, что не только одна отдельно взятая шарманка, но любые шарманки, какие только есть на свете, повторяют одни и те же мелодии в течение двух-трех лет подряд. В Париже действует всего горстка мастеров, изготавливающих шарманки (да падет на них всех небесное проклятие!). Если один из этих мастеров записал мелодию на валик одной

³⁵ По-французски шарманка — *orgue de Barbarie*.

шарманки, он не преминет записать ее и на три сотни других; отсюда следует, что жители Парижа по сто или двести раз в день обречены подвергаться снова и снова слушанию таких шедевров, как «Моя Нормандия», «Ямщик из Лонжюмо», «Пять су, пять су» и проч. Лучше, или, вернее сказать, хуже того, частенько случается, что одна шарманка играет под вашими окнами, выходящими во двор, а другая в то же самое время звучит под вашими окнами, выходящими на улицу, так что вы оказываетесь заключены между двумя шарманками, что в десять раз страшнее, нежели оказаться между двух огней.

Мы обвиняем полицию в преступном потворстве шарманкам. Как! Полицейские изгоняют с улиц тележки и выставки товаров, все, что способно препятствовать общественному движению, а шарманке позволяют играть четыре часа подряд на одном и том же месте, перед одним и тем же домом! Это возмутительное покушение на жизнь и слух частных лиц.

Вдобавок это единственный уличный грохот, который не имеет конца. Все другие шумы, такие как стук колес карет, фиакров и омнибусов, крики водоносов, лай собак и проч., раздаются с определенными интервалами; бунт и стрельба длятся недолго; но шарманка не замолкает ни днем, ни ночью, она играет 24 часа в сутки, и притом с позволения властей. Это уж слишком!

Нам неизвестен закон, который приговаривал бы к бессрочной пытке шарманкой.

Но и это еще не все: эти отвратительные инструменты всегда имеют, по выражению г-на Гизо, *скверный хвост*³⁶. И вот почему: если шарманки выплюнули на улицы какую-нибудь мелодию,

³⁶ 12 марта 1834 г. Гизо, в ту пору министр народного просвещения, произнес в палате депутатов речь, в которой, разделив республиканскую партию на республиканцев прошлого и республиканцев будущего, назвал первых «мертвой головой» и «скверным хвостом» Революции.

очень скоро ее принимают играть слепцы на своих кларнетах, распевать все уличные певцы и все мальчишки тысячью дурных голосов. Возьмем, например, романс мадемуазель Лоизы Пюже «Пять су, пять су»³⁷ — сам по себе он, пожалуй, вполне приятен, но после того, как его пять сотен раз изуродовали шарманки, он сделался совершенно невыносим для одного из наших друзей. Человек этот вручил некую сумму своему привратнику, с тем чтобы тот выпроваживал всех шарманщиков, которые попытаются обосноваться в его дворе, и уже поздравляя себя со счастливым избавлением от мелодии, вызывавшей у него конвульсии. Тем временем в доме, где он жил, начали работать маляры, и вот одним прекрасным, а вернее сказать, ужасным утром, в окне нашего друга внезапно показалась голова одного из таких тружеников, и раздалась знакомая мелодия: «Пять су, пять су!..» Несчастный в ужасе бежал из своей квартиры, бежал из Парижа, бежал из Франции; мы полагаем, что он бежит до сих пор.

Поскольку публичные концерты, салонные концерты, семейное музицирование, виртуозы семи и даже менее лет, соседские фортепиано, кларнеты, корнеты-а-пистоны, а главное, шарманки (отвратительные шарманки!) заполнили город, у нашего бедного друга найдутся, того и гляди, многочисленные подражатели. Да, есть основания опасаться, что музыкальная какофония окончательно приведет Париж к опустошению, а парижан — к эмиграции, ибо люди мирные и нервные все как один поспешат покинуть город, подверженный ужасной эпидемии, которую мы предлагаем называть *музыка-морбус*.

³⁷ «Пять су, пять су» — припев романса «Овернское приданое» (1840) на слова Гюстава Лемуана и музыку Лоизы Пюже. Романс написан от лица влюбленного жениха, который готов жениться на возлюбленной, у которой все приданое ограничивается пятью су.

П. А. ВЯЗЕМСКИЙ ИНСПЕКТИРУЕТ УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ ДЕРПТСКОГО ОКРУГА*

ТАТЬЯНА СТЕПАНИЩЕВА
(Тарту, Тартуский университет)

В России, с ее особенностями социального и культурного развития, писателям редко удавалось оставаться только писателями, так или иначе они были принуждены к политически значимым высказываниям. Интересно в этом отношении начало XIX в., когда развитие литературы как социального института обусловило активное включение писателей в дело идеологического строительства. При этом самые значительные из этих писателей росли на идее отказа от «службы», от выхода на общественную или политическую сцену, но были увлечены просветительскими по сути идеями и обратились к социокультурной инженерии (позволим себе такое анахроническое определение). Мы имеем в виду прежде всего «карамзинистов — творцов официальной идеологии», по заглавной формуле из статьи Л. Н. Киселевой, посвященной анализу официального русского гимна, текст которого написал В. А. Жуковский [Киселева].

Разумеется, не одни последователи автора «Бедной Лизы» включались в конструирование идеологии при Александре I, а тем

* Статья написана в рамках институционального гранта IUT34-30 Tõlke-ideoloogia ja ideoloogia tõlkimine: kultuuridünaamika mehhanismid Eestis vene ja nõukogude võimu tingimustes 19.–20. sajandil / Ideology of Translation and Translation of Ideology: Mechanisms of Cultural Dynamics under the Russian Empire and Soviet Power in Estonia in the 19th – 20th Centuries.

более при Николае Павловиче. Исследований об отношениях поэтов и власти, о подвижности границ между политикой и поэзией на сегодняшний день появляется все больше, и некоторые из них очень основательные, напр., монография А. Л. Зорина «Кормя двуглавого орла...», совершенно необходимая для историка литературы конца XVIII и первой половины XIX вв. [Зорин], и большое исследование М. Л. Майофис, посвященное политическим проектам с участием арзамасцев [Майофис].

Наша статья посвящена персонажу, о котором в таких исследованиях вспоминают нечасто, и не без оснований. Литературный и служебный путь сложился у П. А. Вяземского так, что он в гораздо меньшей степени, чем ряд его собратьев по литературе, был причастен к определению идеологических векторов эпохи. С 1810-х по конец 1830-х его поэтическая репутация играла всеми оттенками либерализма, однако он, как известно, не участвовал в попытке «горстки прапорщиков» «перевернуть Россию». При этом не стал Вяземский и высокопоставленным чиновником из арзамасцев, как А. И. Тургенев, а позднее С. С. Уваров и Д. Н. Блудов. Служба, которой он по самым прозаическим (финансовым) соображениям был принужден добиваться после обидной отставки и многолетней полуопалы в конце 1820-х, совсем не отвечала его ожиданиям. Представив в 1829 г. императору объяснительно-оправдательную «Записку о кн. Вяземском, им самим составленную», автор получил место чиновника по особым поручениям при министре финансов, хотя просил о назначении по министерству народного просвещения или юстиции. В финансах князь ничего не понимал, но отказываться от места было рискованно:

Вчера утром в департаменте читал проекты положения маклерам. Если я мог бы со стороны увидеть себя в этой зале, одного за столом, читающего, чего не понимаю и понимать не хочу, куда показался бы я себе смешным и жалким. Но это называется служба, быть поря-

дочным человеком, полезным отечеству, а пуще всего верным верноподанным [Записные книжки: 169].

Хотя служба тяготила его, Вяземский понемногу продвигался вверх, получал чины и награждения. Так, в 1832 г. он стал председателем Комитета по надзору за браком товара, служил в Департаменте внешней торговли, занимался таможенными делами и устройством промышленной выставки в Москве, а в 1846 г. был назначен директором Государственного заемного банка. Принуждение подданного к дилетантизму, принимающее вид тонкой издевки со стороны властей, заставляло Вяземского изливать желчь (как обычно) на страницы записной книжки:

<Правительство> неохотно определяет людей по их склонностям, сочувствиям и умственным способностям. Оно полагает, что и тут человек не должен быть у себя, а все как-то пересажен, приставлен, привит наперекор природе и образованию. Например, никогда не назначили бы Жуковского попечителем учебного округа, а суют на эти места Крафстрема, Траскина. А если Жуковскому хорошенько бы поинтриговать и просить с настойчивостью, то, вероятно, переименовали бы его в генерал-майоры и дали бы ему бригаду, особенно в военное время [Записные книжки: 287].

Конечно, не должность прежде всего определяла участие литератора в деле идеологического строительства. Однако Вяземскому на нежеланном поприще чиновника-экономиста было отведено заведомо меньше пространства для проектов, чем, например, наставнику наследника престола В. А. Жуковскому (он все-таки не получил бригады) или любителю древних антологий — министру народного просвещения С. С. Уварову. Очевидно, за николаевским назначением стояла память о конституционных замыслах Александра, легкомысленном либерализме начальных лет его правления и о стихах, которых Николай I не любил. Кроме того, в обычаях его и его времени было предпочитать военных для просвещения народа.

В процитированной записи новоиспеченного директора банка упомянуты два генерала, исполнявшие должность попечителя учебного округа: Александр Семенович Траскин (1803–1855) воевал на Балканах и на Кавказе, за кампанию 1840 г. в Чечне и Дагестане был произведен в генерал-майоры, позднее перешел в статскую службу, и в 1847–48 гг. был попечителем Киевского учебного округа. Евстафий Борисович Крафстрем (1784–1854), участник войны 1812 года и заграничных походов, был награжден золотым оружием за храбрость, участвовал в подавлении беспорядков в Польше и Литве в 1831 г., а в 1836 г., в чине генерал-лейтенанта, получил назначение в Дерптский учебный округ (где и умер — на посту). Вяземский же носил только мундир ополченца в 1812 году, впоследствии служил в канцелярии Н. Н. Новосильцова в Варшаве, и неудачно — потому что навлек на себя гнев вел. кн. Константина Павловича (о чем его младшему брату было, разумеется, известно). В общем, допускать Вяземского к народному просвещению у Николая I не было резона.

Избавление от банковской службы пришло после смены правления. В июле 1855 г. князь получил увольнение из Министерства финансов и был назначен товарищем министра народного просвещения, которым тогда был Авраам Сергеевич Норов. Здесь уместно вспомнить, что в 1854 г. в Вольной русской типографии вышла сатира Вяземского «Русский бог», а всего три года спустя в «Колоколе» было опубликовано ее «продолжение», написанное, скорее всего, Н. Огаревым:

Бог карьеры слишком быстрой,
Бог, кем русский демагог
Стал товарищем министра, —
Вот он, вот он, русский бог!

Ирония автора понятна, потому что к этому времени от былой репутации Вяземского не осталось и следа. Стихотворение 1848 г.

«Святая Русь» заслонило вольные стихи 1810–20-х, а бьющие квасным патриотическим духом куплеты на Крымскую войну подтвердили окончательное превращение стихотворца. Однако «карьера слишком быстрая» — это определенно не о нашем герое, ведь он попал на желанное место спустя четверть века после возобновления службы.

Инспекция Дерптского учебного округа стала одним из первых заданий для нового товарища министра, с нее удобно начать описание карьеры Вяземского по ведомству народного просвещения. Специальных исследований о ней пока нет, соответствующие материалы в разных архивах нуждаются в объединении, поэтому мы ограничимся начальными соображениями о том, как присяжный карамзинист и историк «золотого века» русской словесности участвовал в обновлении системы народного просвещения на закате «мрачного семилетия» и в преддверии Великих реформ.

Для этой истории будет существенна личность непосредственного начальника Вяземского, министра А. С. Норова. Он был немного младше своего заместителя и удачливее в карьере. В свое время ради военной службы Норов бросил Московский университетский благородный пансион и был зачислен юнкером в артиллерию. Лишившись ноги на Бородинском поле, он не ушел в отставку, хотя в походах уже не участвовал. С 1823 г. Норов находился на статской службе, был прикомандирован к Министерству внутренних дел, служил в Комиссии по принятию прошений, исполнял другие бюрократические задания. Наряду с этим он был постоянно занят литературным трудом и разнообразными исследованиями. С 1818 г. он состоял в Вольном обществе любителей словесности, наук и художеств, с 1821 — в Вольном обществе любителей российской словесности, печатал в журналах (чаще всего в «Благонамеренном») статьи, переводы и послания, при этом ясной «партийной» позиции не имел. С начала 1820-х началась

череда путешествий, в которых Норов составлял подробные описания увиденного (страны Европы до Сицилии; Англия, в середине 1830-х — Восток, Египет, Нубия, Палестина, Турция; в Россию возвращался через Болгарию, Галицию, Славонию и Венгрию). Для его книг, особенно посвященных восточному вояжу, характерны широчайший охват материала, динамичный стиль и сочетание исследовательского пафоса с религиозным. В 1840 г. Норов был принят в Российскую академию, а с 1851 г. стал действительным членом Академии наук по отделению русского языка и словесности, председателем Археографической комиссии и Русского географического общества. Перечисление можно продолжить, однако и приведенные данные достаточно сообщают о масштабах и направлении деятельности А. С. Норова.

В начале 1850 г., т. е. еще при Николае I, в разгар *реакции*, он был назначен товарищем министра народного просвещения, которым в то время был Платон Александрович Ширинский-Шихматов¹. После его смерти (в 1853 г.) министерство досталось

¹ Платон Александрович прославился формулой, сопровождавшей закрытие кафедр и прекращение преподавания философии во всех российских университетах (кроме Дерптского): «Польза философии не доказана, а вред от нее возможен». А. В. Никитенко, впрочем, оставил о нем снисходительный отзыв: «Князь Шихматов был добр и по природе и по убеждению христианина, справедлив, прост и доступен. Он не отличался, подобно своему предшественнику <С. С. Уварову>, ни блестящим умом, ни даром слова. <...> Он собственно не был государственным человеком — да и где же у нас государственные люди? — и пост министра застал его, так сказать, врасплох, неожиданно. Он сам признавал свою несостоятельность в этом отношении. Но надо сказать правду, что на его долю выпало управлять министерством в тяжелое время, когда с одной стороны восстали против просвещения поборники прежней допетровской тьмы, а с другой — смущенное правительство терялось и не знало, чего ему держаться. <...> Князь Шихматов хотел честно и добросовестно выполнять свою тяжкую миссию. В бумагах,

Норову, который практически повторил судьбу предшественника: пробыл на посту недолго, достиг немногого, подвергался критике подчиненных за слабость и неумение твердо преследовать свои цели, вполне прогрессивные и похвальные. Правда, в отличие от Ширинского-Шихматова, Норов успел уйти в отставку, а не скончался от служебных огорчений, как бедный князь.

А. В. Никитенко после смерти Ширинского-Шихматова записал в дневник слова Я. И. Ростовцева: «Ни один человек, глубоко и основательно мыслящий, не согласится теперь принять на себя звание министра народного просвещения. Для этого надо иметь колоссальную силу, какой у нас никто не имеет» [Никитенко: 353], — однако Норов согласился принять это звание.

К достижениям его министерства зачастую относят повышение квот на поступление в университеты, однако считать это достижением можно на фоне полузадушенных университетов конца николаевской эпохи, и только если не знать первоначального плана, предполагавшего полную отмену ограничений. Норову же удалось добиться прибавления 50 человек для каждого университета в России. Увеличение преподавания древних языков в университетах — еще одно достижение Норова — при ближайшем рассмотрении оказывается несколько ретроградной мерой: незадолго до того, в 1849 г., под руководством С. С. Уварова была проведена общая реформа гимназий, как раз снизившая в программе долю «классических» дисциплин ради увеличения часов

которые я получал от его товарища <А. С. Норова> по разным важнейшим вопросам, везде видно благородное усилие защищать дело просвещения и отклонять слишком резкие преобразовательные меры, клонящиеся к стеснению его. Но он не имел достаточно ни нравственного, ни гражданского мужества, чтобы смело повернуть против ветра руль своего корабля, со всех сторон обуреваемого грозною борьбою стихий. Он изнемог в этой борьбе, и можно с достоверностью сказать, что она сократила срок его жизни» [Никитенко: 368–369].

на математику, физику, историю, русский и немецкий языки [Исторический обзор: 325]². Вместо «реального» направления (как при Уварове) российское образование возвращалось на «классические» рельсы.

Оценку деятельности Норова на посту министра просвещения дал А. В. Никитенко в своем «Дневнике». На протяжении трех лет он был при Норове чиновником особых поручений, а по сути выполнял за министра черновую (и не только черновую) работу. Он не просто разрабатывал планы и составлял проекты, но иногда являлся инициатором их. Не вполне оформленный статус Никитенко осложнял отношения с канцелярией министра, чиновники которой более или менее явно противились его влиянию на Норова. Однако в сравнении с противодействием других министров, сановников и самого Александра Николаевича этими неприятностями можно было пренебречь. В дневниковых записях с участием Норова повторяются замечания о слабости министра, об отсутствии у него собственной позиции и умственной независимости. Типовой эпизод выглядит так: Никитенко усиленно работает над проектом (запиской, рапортом, планом и т. д.), Норов принимает его с воодушевлением, следуют объятия и изъявления благодарности, затем проект идет на обсуждение или утверждение — и, в конце концов, отвергается совсем или меняется до неузнаваемости, что принуждает Норова к смущенным оправданиям перед подчиненным:

² Заметим, что в начале 1840-х гг. попечитель Крафстром высказался в пользу уменьшения «классицизма» в гимназиях подотчетного ему Дерптского учебного округа, и Министерство одобрило изменение плана. Возможно, таким образом, что для Вяземского Крафстром был плох на посту попечителя не потому, что не был профессионально подготовлен, а потому что занимался неуместными новациями, которые министр Норов позднее отчасти нейтрализовал.

Вечером меня опять призывал к себе Авраам Сергеевич Норов. Еще сильнее жаловался он на свои затруднения, говорил, что возлагает все свои надежды на меня. Ах, плохо! Как ожидать стойкости от того, кто не полагается прежде всего на самого себя и на силу собственных убеждений? Как бы он ни был просвещен и гуманен, он неспособен долго противиться натиску враждебных обстоятельств... [Никитенко: 370];

... «старый младенец, старый младенец», — повторил несколько раз Я. И. Ростовцев о Норове [Никитенко: 444].

Из-за неумения стоять на своем Норову в итоге и пришлось уйти в отставку — вместе с Вяземским.

Первый отзыв князя о Норове столь красноречив, что нельзя не привести его. Дополнительный интерес придают ему два обстоятельства — то, что он дан до вступления Вяземского в должность, и то, что в целом запись посвящена ходу Крымской войны, а Норов в ней выступает как своего рода символ (или симптом). Запись была внесена в книжку (№ 19) в начале 1854 г., когда Россия вела переговоры в Вене, и Вяземский предвидел их провал. Он считал, что страна вступила в войну неподготовленной, дав врагам возможность сплотиться, так что теперь перед их превосходящими силами придется принять унижительные условия договора. Главной причиной неудач автор записи полагал «недостаток в отличных людях», а причину его усматривал в неверных действиях правительства:

В недостатке людей виновато правительство. Оно везде подавляло личность и требовало одного безусловного повиновения, не хотело и опасалось людей: из людей сделало слепые и бездушные орудия, пружины. Оно может еще годиться в обыкновенные времена, но во времена чрезвычайные, каковы настоящие, нужны люди, а их нет: они не подготовлены, не дали им свободы вырасти и созреть, как больной, который, боясь сильного действия лекарств, дает им выдыхаться. Правительство наше требовало одних выдохнувшихся людей.

Кто был с малейшим духом, тот оставался в стороне и без употребления. Как в басне Крылова оно брило себя тупыми бритвами, понадобились острые — их нет [Вяземский: X, 144].

Далее Вяземский вспоминал случаи: Вронченко (который отговаривался от поста министра финансов неспособностью, на что Николай Павлович отвечал ему: «Я сам буду министром финансов»), Паскевича (который держал начальника штаба за «главного писаря»), Горчакова (который был «со способностями», но за 20 лет таких «писарских» занятий «притупился и нравственно одурел») [Вяземский: X, 144]. Все эти случаи, по мнению автора записной книжки, демонстрировали, что власть «может быть самодержавна в общем действии и в начале своем, но в частности должна она иметь орудиями своими власти ответственные. У нас ответственности нет, а есть одна подчиненность». Подчиненные же власти способны только на злоупотребления, малые и большие:

... действовать по духу, по разумению своему, по совести своей никто не может. Поэтому, кто ни поп, тот батька. Кто дослужился до известного чина, тот и министр и полководец. Правительство в выборах и назначениях своих советуется с чином, а не со способностями человека. Смешно и грешно мне сказать, потому что я Норова люблю и уважаю³, но назначение его министром просвещения может служить ключом ко всем неудачам нашим в нынешнюю войну. У нас везде Норовы и в гражданском и в военном управлении, с тою только разницею, что Норов честный человек и добросовестный, а многие другие Норовы и нечестные и недобросовестные [Там же: X, 144–145].

Эта запись была сделана, разумеется, для себя, потому так откровенна. В письме к В. П. Титову в сентябре 1855 г. князь высказался

³ Очевидно, по старой памяти, по старому — с 20-х гг. — знакомству, по литературным и газетным делам (ведь Норов печатался и в «Литературной газете», не только в «Благонамеренном»).

более комплиментарно — хотя адресат был его другом, после назначения злословить министра было уже неприлично. Вяземскому оставалось только рефлексировать — довольно пространно — над запоздалым назначением и сомневаться в своих возможностях:

Вы меня поздравляете и воспеваете, а я только что не отпеваю себя. Новое назначение мое могло бы во всех отношениях удовлетворить моем самолюбию и даже затронуть мою душу. И назначение было самое милостивое, и представление самое радушное и вообще встречено оно было, можно сказать, единогласным сочувствием. <...> но, признаюсь, со всем тем преобладающее в этих впечатлениях чувство есть чувство уныния. <...> Может быть, лет за 20 тому, открывающаяся мне деятельность и расшевелила бы меня и пустился бы я в нее с упованием. Теперь, что я? До 63 лет дожил нулем, который в счет не шел, странно мне сделаться цифрою, которая все-таки имеет некоторое значение и принимается в расчет другими при общем итоге требования и ожиданий [Вяземский: X, 159].

Он вспомнил примеры Дашкова и Блудова, которые при вступлении на чиновное поприще позволяли надеяться, что «их числительная важность произведет значительный оборот в положении дел, или, по крайней мере, что каждый из них сохранит свою внутреннюю ценность», — однако вскоре эта ценность «размялась на гомеопатические дробы» [Там же]. В этом письме Вяземский вновь свел в одной фразе дела в Крыму и в министерстве:

Нет, как ни рассуждай, Севастополю не следовало бы пасть, а мне не следовало бы возвышаться.

Однако А. С. Норову в письме была дана оценка совсем не сходная с той, что мы привели выше:

Скажу по совести, что Норов очень благонамеренный человек, любит и понимает просвещение, и довольно настойчив и тверд в своем направлении. Но, может быть, не имеет блестящих способностей Уварова, но имеет гораздо более любви и теплоты, чище и благороднее

душою и тверже на одной ноге своей, нежели тот был на двух <...>
В этом отношении я душевно рад быть товарищем Норову, и уверен,
что я с ним не оцарапаю своей совести [Вяземский: X, 160].

Князь был здесь все-таки не вполне искренен, так как за несколько месяцев до того он записал в книжку: «Получил из Петербурга известие о смерти, почти скоропостижной, графа Протасова. Я назначил бы на его место <обер-прокурора св. Синода> Норова, а на его место Титова».

Таким образом, на новой должности Вяземский испытывал двойственные чувства: по старой памяти хотел постоять за дело просвещения, сделать лучшее, то, что ему велели долг и совесть, однако в своей пригодности к делу уже не был уверен; не меньшие сомнения вызывала у него и пригодность самого министра.

Насколько удалась Вяземскому инспекция учебных заведений Дерптского учебного округа, судить трудно — как минимум потому, что следов этой инспекции в Дерпте/Тарту практически не осталось. В отчете университета за 1856 г. упоминаний о визите товарища министра мы не нашли. Между тем, 21 мая 1856 г. министр распорядился, чтобы Вяземский, направляясь в отпуск в Митаву, заодно совершил инспекцию Дерптского учебного округа. В последних числах мая князь выехал из столицы и отправился в Лифляндию и Курляндию.

Представление о поездке дают материалы, хранящиеся в фонде П. А. Вяземского в РГАЛИ (ф. 195, оп. 1, ед. хр. 704). В папке «Материалы по обследованию П. А. Вяземским учебных заведений Дерптского округа. На русском, немецком, французском языках» насчитывается 68 листов. Львиную их долю составляют циркулярные распоряжения куратора, регламенты и программы училищ и гимназий — т. е. документы, которые были представлены для составления отчета. В распоряжении Вяземского также находилась «записка», видимо, содержавшая что-то вроде «самооценки», но она не сохранилась. Печатные приказы и регла-

менты не содержат помет инспектора, они остались «пустыми». Несколько пометок сделано на штатных списках преподавателей, напр., в штатном расписании Митавской гимназии стоит крестик на полях рядом с именами учителей русского языка и словесности Давиденкова и Николеча; крестик побольше — напротив имени учителя закона Божьего (православного вероисповедания) Розанова. Если добавить, что на полях напротив позиций в списке:

Учитель французского языка Гвайта

Учитель русского языка в дополнительных классах Голотузов

— рукой Вяземского подписано «довольно плохие», то крестики можно почитать сделанными той же рукой и истолковать как предположительно позитивную оценку оных учителей. Но все это, конечно, дает мало пищи для анализа и тем более выводов.

Собственноручные записи товарища министра о ходе инспекции занимают в деле всего пять листов. Несколько тем в них преваляют, перечислим их в порядке значимости:

- 1) личность и публичное поведение куратора Е. фон Бракке (особенно его неудавшаяся аудиенция у императора — обсуждается в записях трижды);
- 2) преподавание русского языка в учебных заведениях округа и вообще его роль в официальной и частной сферах;
- 3) официальная позиция относительно студенческих корпораций;
- 4) состояние учебной работы;
- 5) неурядицы университетских педелей.

Разумеется, судить о результатах министерской инспекции можно будет с уверенностью лишь после знакомства с официальным отчетом, который должен храниться в архиве министерства⁴. Однако, как мы полагаем, этот отчет был написан не самим Вязем-

⁴ К сожалению, доступ к нему затруднен.

ским, хотя и под его руководством. Так, достоверно известно, что результаты инспекции Московского, Казанского и Харьковского университетов, проведенной в 1855 г. самим Норовым, были сведены в официальные отчеты благодаря вышеупомянутому А. В. Никитенко. Именно он являлся их настоящим автором (как и в ряде других случаев, описанных в «Дневнике»). Хотя Никитенко состоял при Норове, он выполнял подобные задания и для Вяземского. Когда в начале осени 1855 г. министр отправился осматривать Казанский и Московский университеты, он оставил «на хозяйстве» заместителя, поручив ему и Никитенко особенно заняться проектом переустройства цензуры. Вяземский лишь упоминает об этом — как о своем «калифстве на час», их подчиненный пишет об этом эпизоде гораздо более подробно:

Ездил в Царское Село к товарищу министра, князю Вяземскому, с докладом. Читал проект инструкции цензорам. Он очень одобрил. Исправив писарские ошибки, должен доставить князю проект для препровождения к графу Блудову. Я говорил с князем о многом, касающемся нашего министерства. Он мало знаком еще с делами и во всем соглашался. Впрочем, от этого вряд ли можно ждать пользы. Почти все наши сановники на все соглашаются, и тем не менее ничего не делается. Во всяком случае князь то, что называется человеком образованным [Никитенко: 420]⁵.

Таким образом, есть основания расценивать заметки Вяземского как более чистое свидетельство его мнений, не опосредованное бюрократической формой и в меньшей степени подверженное действию чиновничьей автоцензуры. Конечно, в официальный от-

⁵ Спустя несколько месяцев, 7 мая 1856, уже после разрыва с Норовым Никитенко высказал о Вяземском сходное суждение, хотя и по другому случаю: «Вот этот сановник, пожалуй, и хорошо понимает вещи, но черт ли в этом понимании, когда и из него, как из сухого песку, нельзя сделать никакой формы! Все они таковы — эти правители русских судеб» [Никитенко: 440].

чет *coup de tête* фон Брадке точно не попал бы, но характерно, насколько эти анекдотические события занимали камергера и князя.

Егор Федорович фон Брадке (1796–1862) вообще был примечательной личностью. Воспитанник школы колонновожатых, он с ранних юношеских лет был приставлен отцом (в ту пору вятским губернатором) к настоящей службе, служил в штабе Барклая в 1815–1817 гг., был прикомандирован к Аракчееву и устраивал военные поселения (о чем оставил интересные воспоминания), в 1830–1831 гг. участвовал в подавлении польского восстания, за что получил награждение, а с 1832 г. перешел на статскую службу — по Министерству народного просвещения. Брадке основал Киевский университет, после беспорядков в нем подал в отставку, но остался на службе, занимался множеством различных проектов, а в 1854 стал попечителем Дерптского учебного округа. По себе Брадке оставил, кажется, самую благодарную память. Вяземского же, как видно по документам, интересовала прежде всего история его неудачной аудиенции⁶ и его религиозный выбор. Пиетизм, в котором подозревали Брадке и о котором Вяземский собирался «хорошенько расспросить», к середине XIX в. уже несколько ослабел в своем влиянии на Эстляндию и Лифляндию, однако власти по-прежнему усматривали в нем угрозу православной проповеди⁷.

⁶ Неудача была обусловлена стечением обстоятельств и тем, что Дерптский попечитель не знал придворного этикета.

⁷ *Estonica.org*: «В годы правления Екатерины II (1762–1796) преследование гернгутеров прекратилось. Новый подъем движение переживало уже после манифеста Александра I (1817 г.). Высшего подъема движение гернгутеров достигло к 1839 г., когда число членов гернгутерских приходов в Эстляндии и Лифляндии дошло до 50 000. Усилившееся давление со стороны официальной лютеранской церкви и секуляризаторские тенденции наступающей эпохи индустриализации положили конец влиянию гернгутеров в Эстонии во второй половине XIX в.»

В общем, судя по записям, товарища министра интересовали прежде всего не дела учебные, не состояние заведений, а состояние духа их попечителя — то, что он считал важнейшим фактором, определяющим состояние всей системы. Вяземский придерживался тех же воззрений и в области литературы: не читатели и их запросы формируют писателя и определяют облик литературы, а наоборот — писатель творит читателей, образует их и определяет уровень литературного дела. То есть в сфере своей служебной, чиновничьей деятельности Вяземский перенес те же идеи, которыми питалась его литературная работа на протяжении многих лет:

Один хороший автор рождает сотни читателей; но целый народ читателей не произведет ни единого, даже посредственного автора (Замечания на краткое обозрение русской литературы 1822 года, напечатанное в № 5-м Северного Архива на 1823 год [Вяземский: I, 101–102]).

Развяжите язык немого — и он будет иметь слушателей. Дайте нам авторов, пробудите благородную деятельность в людях мыслящих — и читатели родятся [Там же: 103].

Язык образованного писателя есть тот, который должен быть присвоен народом [Там же].

Другая важная для дерптских инспекционных заметок Вяземского тема — место и значение русского языка в Остзейских губерниях. Приведем самое важное и развернутое из его на этот счет суждений:

Должно отказаться от мысли сделать здесь русский язык господствующим — должно быть довольным, если успеют со временем сделать его вспомогательным. Но для того должно высылать сюда

(http://www.estonica.org/ru/История/1710-1850_гг_Остзейский_особый_порядок/Влияния_пиетизма_и_братств/)

хороших учителей, образованных. Здесь немецкий язык в праве и в атмосфере. Это язык эндемический.

Дети Валуева всего лет шести в здешнем краю, а между собою говорят по-немецки. Поди после, переменяй язык немцев на русский. Все равно, что учить рыбу летать в воде.

Куратор умный человек, усердный и благонамеренный. Про него нельзя сказать, по известному выражению, *qu'il voit les choses trop en rose*, но, кажется, *qu'il se voit lui même trop en rose* и немного самонадеян. Он сам упивается своей речью и думает, что подпоил других. Со всем тем, он более другого здесь на месте — и соединяет в себе многие условия, чтобы, не раздражая немецкой стихии, развить и русскую. — Но дело не легкое, Россия вообще не довольно сильна дома, в среде своей, чтоб нравственно заливать окрестные поля, а затоплять насильственными мерами будет еще хуже [Ф. 195. Оп. 1. Ед. хр. 704. Л. 66 об.].

Эта запись интересна в сопоставлении с суждениями Вяземского, вызванными событиями Крымской войны. Сравнительно с запальчивыми и ультра-патриотическими «Письмами русского ветерана 1812 года» и тем более со стихами того периода, предназначенными для публики (в первом случае — европейской, а во втором — для народа), в записи для себя Вяземский оказывается гораздо более сдержан и критичен в оценке русской политики. Близкое знакомство со средой, впрочем, уже давно ему знакомой (в Эстляндии и Лифляндии князь бывал начиная с 1820-х гг.), склоняло к объективности в оценке успехов имперского строительства. Однако интересно было бы сопоставить это суждение Вяземского для себя с соответствующими местами официального отчета — еще и потому, что он принципиально разделял оценки для своих и для всех/для чужих. К миру надлежало поворачиваться только выгодной стороной, скрывая недостатки и нестроения, чтобы не допустить ущерба репутации — и личной, и всего дела.

Наряду с констатацией неверной культурной политики России в Остзейских губерниях, Вяземский заносил в материалы для

будущего отчета и потенциально «выгодные» сюжеты и проекты «нейтрализации», если не исправления, ошибок:

Эти области собственно Германии никогда не принадлежали — разумеется, такое сочинение должно быть написано вовсе не во враждебном духе, — а в виде решения задачи исторической, пускай предложат ее академии в виде разысканий до какой степени германский элемент входит в политический состав этих областей?

— между тем, вот доказательство, что русская струя проникает сюда. Сегодня (23) идя по улице заметил я мальчика лет 10, — и на вопрос мой: Не русский ли он, отвечал он мне, что русский. И что же ты здесь делаешь? — учу детей по-русски, и назвал мне какое-то семейство, разумеется, немецкого происхождения, где он состоит вольным преподавателем.

Был я сегодня в уездном училище, и остался доволен успехами в русском языке и в русской истории [Ф. 195. Оп. 1. Ед. хр. 704. Л. 68].

Таким образом, в записях П. А. Вяземского об инспекции Дерптского учебного округа повторяются идеи и тезисы, незадолго до того положенные в основу ряда чрезвычайно идеологически нагруженных публицистических текстов — статей и писем о Крымской войне (см. о них [Stepanishcheva: 121–142]). Учебные дела в записях находятся на втором плане, они не так интересны Вяземскому. Его опасения не соответствовать должности, высказанные ранее, очевидно, оказались не напрасны. Он, в отличие от, например, упомянутых А. В. Никитенко и Е. фон Брадке, не мог с самоотвержением погрузиться в новую и когда-то желанную службу. И, видимо, уже не стремился к такому погружению. В связи с этим, нужно, как нам представляется, пересмотреть представления о поздней биографии Вяземского и его участии в проектах нового царствования.

Литература

Вяземский: *Вяземский П. А.* Полное собрание сочинений: В 12 т. СПб., 1878–1896.

Записные книжки: *Вяземский П. А.* Записные книжки: 1813–1848 / Изд. подг. В. С. Нечаева. Л., 1963.

Зорин: *Зорин А. А.* Кормя двуглавого орла: Русская литература и государственная идеология в последней трети XVIII – первой трети XIX века. М., 2001.

Исторический обзор: Исторический обзор деятельности Министерства народного просвещения: 1802–1902 / Сост. С. В. Рождественский. СПб., 1902.

Киселева: *Киселева Л.* Карамзинисты — творцы официальной идеологии (заметки о российском гимне) // Тыняновский сборник. Вып. 10: Шестые – Седьмые – Восьмые Тыняновские чтения. М., 1998. С. 24–39.

Майофис: *Майофис М. А.* Воззвание к Европе: Литературное общество «Арзамас» и российский модернизационный проект 1815–1818 годов. М., 2008.

Никитенко: *Никитенко А. В.* Дневник. М., 1955. Т. I.

Stepanishcheva: *Stepanishcheva T.* Russian National Myth on Export: P. A. Viazemsky's *Lettres d'un vétéran russe de l'année 1812 sur la question d'Orient* // Russian National Myth in Transition. Tartu, 2014. (Acta Slavica Estonica, VI).

ДАНТОВСКИЙ ПЛАСТ В «ПОЕЗДКЕ В ПОЛЕСЬЕ» И. С. ТУРГЕНЕВА

АЛЕКСЕЙ ВДОВИН

(Москва, Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»)

«Поездка в Полесье» И. С. Тургенева (1857) не принадлежит к числу канонических текстов писателя и потому редко привлекает внимание исследователей. Хотя важность рассказа с точки зрения формирования философских и этических взглядов автора неоднократно отмечалась [Пумпянский 2000: 431; Costlow 1990: 23, 29; Пильд 1995: 175–176; Burnett 2008: 109–114], монографических работ о нем по-прежнему мало. Это можно объяснить тем, что текст вначале рассматривался самим Тургеневым как очерк для «Записок охотника» и даже включался в них в первом томе «Сочинений» 1860 г., а его поэтика, на первый взгляд, тяготеет к очерковой, пусть и с «философской оркестровкой». Такой взгляд был поколеблен Сандером Броувером, посвятившим «Поездке в Полесье» целую главу монографии о поэтике тургеневских рассказов и выявившим в нем сложную нарративную структуру, заключающую в себе фольклорные, мифологические и философские коды [Brouwer 1996: 141–170]. В предлагаемой заметке я коснусь еще одного малоисследованного пласта рассказа — интертекстуального, что позволит расширить круг подходов к его интерпретации.

На фоне других коротких текстов Тургенева 1840–50-х гг. «Поездка в Полесье» выделяется отсутствием эксплицированных

ссылок на другие тексты и произведения искусства. В этом отношении рассказ, как отмечалось, тяготеет к поэтике «Записок охотника», в которых прямые ссылки и цитаты из других произведений редки. Это, однако, не означает, что Тургенев отказывается от «чужого слова»: просто во многих случаях оно глубоко спрятано и требует от читателя серьезной аналитической работы. Речь идет не об очевидных случаях, типа отсылки к Шекспиру в «Гамлете Щигровского уезда», но о более сложно устроенных сюжетных проекциях, например, «Певцов» на «Состязание певцов» Э. Т. А. Гофмана и другие буколические тексты [Потапова 2003]. Как я постараюсь показать, сюжет «Поездки в Полесье» также спроецирован на классическое произведение мировой литературы — «Божественную комедию» Данте, точнее — на ее первую кантику «Ад». Насколько мне известно, впервые на отсылку к Данте в рассказе Тургенева указал С. Броувер, который описал сюжет «Поездки» как путешествие в иной, потусторонний мир и предположил, что крестьянин Егор выступает в роли Вергилия [Brouwer 1994: 164]. Тем не менее, исследователь не развил этой идеи и не проследил, каким образом сюжет «Ада» вплетается в повествовательную ткань «Поездки в Полесье». Я полагаю, что дантовский сюжет о нисхождении в ад и о встречах с душами грешников служит матрицей, скрытым сюжетом, моделирующим на первый взгляд сугубо пейзажное и очерковое повествование об охоте рассказчика в полесском бору, куда его сопровождает загадочный крестьянин Егор.

Как показала Т. Б. Трофимова, «Божественная комедия» на протяжении всей творческой жизни сопровождала Тургенева и была для него важным источником смыслов [Трофимова 2004]. Реминисценциями из Данте наполнены разные в жанровом плане произведения — от поэмы «Филиппо Стродзи» (1847) до предсмертных «Стихотворений в прозе». В интересующие нас 1850-е гг. Тургенев неоднократно цитирует в письмах и обыгрывает в прозе,

очевидно, глубоко впечатлившие его строки из песни третьей «Ада» “*ma guarda e passa*” («взгляни и проходи мимо»), которые, по убедительному предположению Т. Б. Трофимовой, отразились в знаменитом финале «Дворянского гнезда» [Трофимова 2004: 175]. Летом 1856 г. Тургенев создает повесть «Фауст», один из ключевых мотивов которой — совместное чтение знакового текста Гете, пробуждающее страсть и ведущее к гибели, — воспроизводит сюжетную канву истории Франчески и Паоло [Там же: 172–173]¹. В этом контексте важно, что основная работа над рукописью «Поездки в Полесье» пришлось на ноябрь–декабрь 1856 г., когда «Фауст» был уже опубликован, и Тургенев, скорее всего, держа в голове дантовскую ситуацию, дописал рассказ. Специальный интерес к итальянскому поэту в 1855–56 гг. мог быть подогрет, с одной стороны, выходом отдельной книгой «Ада» в переводе Д. Е. Мина, а с другой — публикацией фрагмента о Данте из книги Т. Карлейля «Герои, почитание героев и героическое в истории» («Современник». 1856. № 1) в переводе В. П. Боткина.

Так или иначе, текст «Поездки в Полесье» содержит множество деталей, мотивов и эпизодов, которые по отдельности могут показаться случайными, но в совокупности складываются в дантовский пласт рассказа, соотносимый с сюжетом «Ада». Уже начальные абзацы первого дня «Поездки», открывающегося описанием уподобленного морю бескрайнего бора, могут напомнить о зачине Данте — «земную жизнь пройдя до половины, / Я очутился в сумрачном лесу» (I, 1–2; здесь и далее, кроме оговоренных случаев «Ад» цитируется в переводе М. Лозинского с указанием номера песни и строки). Тургеневский лес описывается как опасная для героя и любого, кто в него входит, сила: «Неизменный

¹ К сожалению, Т. Б. Трофимова не ссылается на статью Р. Л. Джексона 1983 г., в которой впервые обнаружена и проанализирована связь этого эпизода из «Ада» с сюжетом тургеневского рассказа [Jackson 1983].

мрачный бор угрюмо молчит или воеет глухо» (130)²; «не ленью, этой неподвижностью жизни, нет — отсутствием жизни, чем-то мертвенным, хотя и величавым, веяло мне со всех краев небо-склона» (131)³. Соотнесение леса с морем здесь далеко не случайно, поскольку обе стихии несут потенциальную угрозу и смерть жалкому на их фоне человеку. Дантовский лес, как известно, также враждебен герою:

Каков он был, о, как произнесу,
Тот дикий лес, дремучий и грозящий,
Чей давний ужас в памяти несусь! (I, 4–6).

Более того, у Данте также возникает сравнение лесного пути с морской пучиной, поглощающей человека:

И словно тот, кто, тяжело дыша,
На берег выйдя из пучины пенной,
Глядит назад, где волны бьют, страша⁴,

Так и мой дух, бегущий и смятенный,
Вспять обернулся, озирая путь,
Всех уводящий к смерти предреченной (I, 22–27).

В дантовском источнике тургеневского сравнения леса с морем можно было усомниться, если бы в первом абзаце «Поездки...» не возникла перифраза еще одной, пожалуй, самой известной строки поэмы — “*Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate*” (III, 7–9; «Входящие, оставьте упованья»): «Не одни дерзостные надежды

² Текст рассказа цитируется по изданию [Тургенев 1980] с указанием страницы в скобках.

³ Броувер рассматривает лес как «антипространство», связывая его со славянским фольклором [Brouwer 1996: 150–152].

⁴ В переводе Д. Е. Мина (М., 1855) фигурирует море: «И как успевши бурю превозмочь, / Ступив чуть дышущий на брег из моря, / С опасных волн очей не сводит прочь».

и мечтанья молодости смиряются и гаснут в нем <человеке. — А. В.>, охваченные ледяным дыханием стихии» (130). Тем самым сразу три взаимосвязанных мотива (лес, море, несущее смерть, и утрата надежд), возникающие в зачине рассказа Тургенева, должны вызвать в сознании читателя ассоциации с началом поэмы Данте и актуализировать классический сюжет, который разворачивается далее.

Чтобы попасть в бор, герой Тургенева должен переправиться через речку Ресету: только после этого «Полесье приняло нас в свои недра» (132). Легко допустить, что ситуация переправы через границу между реальным и потусторонним означает здесь не только включение фольклорного мотива и мотива движения от культуры к природе [Brouwer 1996: 143], но и отсылку к «Аду», в котором старик Харон переправляет Вергилия и Данте через Ахерон⁵. Хотя у Тургенева в описании переправы и в образе мужика-паромщика не встречается никаких дантовских коннотаций, перед тем как вступить в лодку, рассказчик зачем-то очень подробно описывает мещанина-пряничника, спешащего на ярмарку и критикующего «необразованный народ». Этот «худощавый мещанин с ястребиным носом и мышиными глазками, сгорбленный и хромым», возможно, принимает на себя часть признаков дантовского Харона, который в одном месте (строка III, 109) назван «бесом» (ср. хромоту мещанина).

Цель путешествия героя «Поездки» — село Святое, расположившееся в самом центре бора и обладающее признаками заколдованного локуса: по мере приближения к нему расстояние почему-то не уменьшается, а встречающиеся на пути крестьяне называют все большее число остающихся до него верст (134). В итоге

⁵ Брувер в сноске указывает на зачин «Комедии» Данте, но лишь как на литературное преломление более древнего фольклорного мотива [Brouwer 1996: 151].

рассказчик достигает пункта назначения лишь на закате. Любопытно, что если у Данте в средоточии Ада находится Коцит с вмерзшим в лед Люцифером, то в центре тургеневского Полесья на небольшом пространстве вырубленного леса уместается село с отгоняющим беса названием. Однако сюжет рассказа устроен сложнее, и такое соположение двух текстов не совсем корректно. Дело в том, что у Тургенева лишь из Святого начинается самый главный маршрут рассказчика — выезд на охоту за глухарями в наиболее старую часть бора — «Мошной лес». Туда героя сопровождает странный крестьянин Егор, и там же героя ждет встреча с потусторонним миром теней. Поэтому точнее говорить о том, что только с этого эпизода рядом с рассказчиком возникает персонаж-проводник, отчасти эквивалентный Вергилию у Данте.

При всей уязвимости аналогии («учитель», гениальный поэт, автор), Егор выполняет ту же функцию, что и автор «Энеиды», — не просто сопровождает героя в его опасной поездке, но и фактически спасает от смерти, выводя из состояния оцепенения и показывая обратную дорогу из Мошного леса. Хотя Егор слывет за «молчальника», ему была присуща «скромная важность» «статного оленя» (136), которая возвышает его над остальными крестьянами и придает его фигуре дополнительный смысловой ореол. Если бы перед нами был ранний рассказ Тургенева 1840-х гг., сравнение Егора с Вергилием могло быть дано прямо в тексте, как уподобление Хоря — Гете, а Калиныча — Шиллеру.

Кульминационная сцена «Поездки в Полесье» расположена в конце первого дня и начинается, когда охотники достигают самой глухой части Мошного бора, где в XVII–XVIII веках возник воровской городок, куда стекались беглые и восставшие крестьяне. Недалеко от него Егор ненадолго оставляет рассказчика, чтобы набрать воды из колодца. Оставшись один и осознав угрожающую немоту и мертвенность леса, герой переживает экзистен-

циальный ужас — чувствует «веяние смерти», холод, «зев обступившего меня бора» (138). Чуть позже лес как будто шепчет рассказчику: «Ступайте вон, беспокойные живые» (140). Все это указывает на присутствие самой смерти, которая не персонифицирована, но незримо присутствует в самой лесной чаще и парализующе действует на рассказчика. Чувствуя ее дыхание, он начинает вспоминать всю свою жизнь: ему чудятся нарастающие тени — «милые, знакомые, погившие лица», абсолютно безмолвные, возникающие из некоей бездны, на краю которой балансирует герой: «Прощаетесь ли вы со мною, приветствуете ли вы меня?» (139). И переживаемый ужас, и встреча с призраками из иного мира, и пограничность состояния — все здесь продолжает заданную в начале рассказа дантовскую линию и может быть сопоставлено с самыми страшными встречами Данте с тенями в нижних кругах ада и, главным образом, в девятом:

Мы были там, — мне страшно этих строк, —
 Где тени в недрах ледяного слоя
 Сквозят глубоко, как в стекле сучок.
 Одни лежат; другие вмерзли стоя,
 Кто вверх, кто книзу головой застыв;
 А кто — дугой, лицо ступнями кроя (XXXIV, 10–15).

И далее:

Как холоден и слаб я стал тогда,
 Не спрашивай, читатель; речь — убоже;
 Писать о том не стоит и труда.
 Я не был мертв, и жив я не был тоже;
 А рассудить ты можешь и один:
 Ни тем, ни этим быть — с чем это схоже (22–27).

Пограничное состояние Данте при виде страдающих душ и фигуры Люцифера служит моделью для Тургенева, передающего похожее состояние, хотя и лишённое религиозных атрибутов. В этом фрагменте «Поездки...» на ад указывает лишь «бездна», тени и мотив отсутствия надежды. Однако после возвращения Егора рассказчик передает свое состояние при помощи сравнения: «Точно я падал в неизведанную, темную глубь, где уже все стихало кругом и слышался только тихий и непрерывный стон какой-то вечной скорби...» (139). Те же самые стоны, принадлежащие конкретным душам, слышит персонаж Данте. Думается также, что тени умерших далеко неслучайно настигают рассказчика около руинированного воровского городка: он может соотноситься с описанными Данте поясами в виде нор, рвов или углублений, где томятся души грешников.

В обоих текстах провожатый выводит героев из оцепенения и уводит прочь от страшного зрелища. Когда тургеньевский рассказчик восклицает: «Пойдем, веди меня», — сказал я с увлечением», — это не может не напомнить о том, как Данте не единожды в поэме просит Вергилия вести его дальше (ср.: VIII, 100).

Казалось бы, на этом драматическое «низвержение в бездну» обрывается, и на второй день рассказчик Тургенева совершает спокойную поездку на Гарь, где знакомится еще с одним странным крестьянином Ефремом и наблюдает лесной пожар. Тем не менее, и в дне втором можно усмотреть пусть и едва различимые, но возможные проекции на произведение Данте. Хотя сюжетная логика «Комедии» заставляет видеть в поездке на Гарь уже Чистилище с его седьмым кругом, где огонь жжет и очищает сладострастников, с той же вероятностью можно найти переклички между описанием поземного пожара и пламенным дождем в степи и третьим поясом седьмого круга Ада (XIV, 4–8, 28). Против проекции дня второго на Чистилище говорит тот факт, что никакого мотива сладострастия во второй части «Поездки...» нет. Проекцию на Ад

поддерживает появление inferнального Ефрема, который имеет репутацию кодуна, предсказывает пожар и даже в одном эпизоде прикидывается «рогатым», т. е. чертом (144; см. подробнее [Vrouwer 1996: 153–160]). Бесовские коннотации вокруг образа Ефрема, на раскрытии которых построено почти все описание дня второго в рассказе, и картина выжженной пожаром земли продолжают «адскую» тему дня первого и также подготавливают финальный пассаж «Поездки...», как правило, наиболее памятный читателям.

Лирическая медитация, предвосхищающая «Стихотворения в прозе», посвящена вечным законам природы и их таинственному смыслу, который в результате откровения, пережитого в сердце лесной тьмы, вдруг открывается рассказчику. Этот фрагмент давно и совершенно справедливо трактуют как одно из первых обращений Тургенева к философской, по происхождению — паскалевской [Батюто 1972: 65] проблеме сопротивления индивидуального «Я» неизменному природному порядку, а также как «философскую оркестровку», предвещающую и финал «Отцов и детей», и «Довольно» [Пумпянский 2000: 430–431, 449]. Однако в описанной мной дантовской перспективе такой финал может получить и дополнительное истолкование. Можно задать вопрос: каким образом важная для Тургенева идея постижения природной целесообразности может сочетаться с дантовским сюжетом? Полагаю, что ключ к ответу содержится в самом тексте «Поездки...»:

... неизменный закон, вот на чем она <природа. — А. В.> стоит и держится. Все, что выходит из-под этого уровня — кверху ли, книзу ли, все равно, — выбрасывается ею вон, как негодное. Многие насекомые умирают, как только узнают нарушающие равновесие жизни радости любви; больной зверь забивается в чащу и угасает там один <...>; а человек, которому от своей ли вины, от вины ли других пришлось худо на свете, должен по крайней мере уметь молчать (147).

Риторика природной саморегуляции, которой подчиняются все живые существа, включая человека, как представляется, хорошо сочетается с концепцией «Божественной комедии», в которой представлены и структура мироздания, и единые законы, обеспечивающие ее стабильность (воздаяние за грехи, «любовь, что движет солнца и светила»). Обращаясь к запоминающимся образам дантовского Ада, Тургенев не просто делает путь героя сюжетной матрицей для «Поездки в Полесье», но, очевидно, подспудно наследует от «Божественной комедии» идею упорядоченности, манифестируемую самой литературной формой (симметрия эпизодов разных кантик, продуманное устройство времени и пространства). Провиденциализм и религиозность Данте у агностика Тургенева редуцируются, но визионерство оказывается как раз востребованным. В этом смысле дантовский пласт хорошо объясняет, почему многие исследователи видели в «Поездке в Полесье» текст, подготавливающий будущие причудливые видения «Призраков», «Довольно» и других так называемых «таинственных повестей».

Литература

Батюто 1972: Тургенев-романист. Л., 1972.

Пильд 1995: Пильд Л. Рассказ И. С. Тургенева «Фауст» (Семантика эпиграфа) // *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia IV: «Свое» и «чужое» в литературе и культуре*. Тарту, 1995. С. 167–177.

Потапова 2003: Потапова Г. Е. Состязание певцов (К истории одного литературного мотива из «Записок охотника» И. С. Тургенева) // *Риторическая традиция и русская литература*. СПб., 2003. С. 146–164.

Пумпянский 2000: Пумпянский Л. В. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000.

Трофимова 2004: *Трофимова Т. Б.* Тургенев и Данте (к постановке проблемы) // Русская литература. 2004. № 2. С. 169–182.

Тургенев 1980: Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Сочинения: В 12 т. Л., 1980. Т. 5.

Brouwer 1996: *Brouwer S.* Character in the Short Prose of Ivan Sergeevich Turgenev. Rodopi: Amsterdam, Atlanta, 1996.

Burnett 2008: *Burnett L.* Turgenev and the Sphinx // Turgenev and Russian Culture: Essays to Honour Richard Pease. Rodopi: Amsterdam, 2008. P. 103–126.

Costlow 1990: *Costlow J.* Worlds within Worlds: The Novels of Ivan Turgenev. Princeton, 1990.

Jackson 1983: *Jackson R. L.* Взаимосвязь «Фауста» Гете и «Комедии» Данте в замысле рассказа Тургенева «Фауст» // American Contributions to the Ninth International Congress of Slavists. Kiev, 1983. Vol. II: Literature, Poetics, History. Columbus, Ohio: Slavica, 1983. P. 240–249.

ТЕКСТ КАК МЕСТО ПАМЯТИ

Об одной функции интертекстуальности
в русской поэзии XX века

Тезисы

ПАВЕЛ УСПЕНСКИЙ

(Москва, Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»)

Хорошо известно, что поэзия русского модернизма насквозь цитатна. Многочисленные исследования творчества Блока, Мандельштама, Ахматовой, Пастернака и других поэтов выявили огромное количество претекстов в их стихах. Как объяснить эту повышенную концентрацию «чужого слова»?

Прежде, однако, необходимо задаться вопросом, действительно ли поэзия модернизма вырабатывает особый режим интертекстуальности. Ответ на этот вопрос зависит от выбранной исследовательской и читательской позиции. Имеет смысл различать две позиции: позицию историка и позицию интерпретатора текста. Они соотносятся, с одной стороны, с исторической поэтикой и герменевтикой и, с другой, — с теорией интертекстуальности в широком и узком понимании, соответственно.

Позиция историка, базирующаяся на исторической поэтике и интертекстуальности в широком смысле слова, предполагает, что не существует самостоятельного слова. Все уже было сказано, и каждый текст лишь в новых пропорциях комбинирует «чужие

слова», черпая их из бесконечных дискурсов и предшествующих текстов (М. Бахтин, Ю. Кристева, Р. Барт).

Позиция интерпретатора предполагает непротиворечивое толкование текста, объяснение того, что в нем сказано, исходя, прежде всего, из его языка и смысла. «Чужое слово» в этой перспективе может пониматься как смыслообразующий элемент, однако может быть квалифицировано как не влияющее на смысл толкуемого текста (здесь, опять же, все зависит от позиции исследователя).

Изучение русской поэзии XX в., как правило, базируется на предпосылке, что «чужое слово» является смыслообразующим элементом и составляет смысловое ядро толкуемого текста. Эта точка зрения наиболее отчетливо была сформулирована в работах, посвященных Мандельштаму (К. Ф. Тарановский, О. Ронен), и ее влияние на современное изучение русского модернизма трудно переоценить.

Две исследовательские позиции открывают доступ к диаметрально противоположным описаниям текста. В обоих случаях любой текст можно представить как сумму «чужих слов» (с появлением поисковых систем, Google Books, НКРЯ и других ресурсов эта операция не предстает такой сложной, как в доинтернетную эпоху). С позиции историка литературы это подтверждает общую идею интертекстуальности в широком смысле слова и позволяет проследить историю использования какого-либо литературного элемента (мотива, образа, топоса, слова, рифмы и т. п.), при этом влияние этого элемента на смысл текста можно не принимать во внимание. Иными словами, «чужое слово» не обязательно определяет смысл как таковой, но определяет историко-литературную «прописку» текста, литературные влияния и т. п. С позиции интерпретатора текста каждое «чужое слово», как уже говорилось, может трактоваться как смысловой элемент. В пределе возникает исследовательский конструкт, в котором без осознания «чужого

слова» адекватное понимание смысла текста попросту невозможно (Ронен). Такая интертекстуальная прескриптивность предполагает, что читатель неверно воспринимал тот или иной текст, а литературовед исправляет эту «ошибку» и задает «верное» прочтение произведения.

Соответственно, позиция интерпретатора, обладающего знанием о «чужом слове», может содержать властные интенции. Подтексты, как награды, назначает власть толкователя над текстом. Поэзия русского модернизма до сих пор является неотъемлемой частью литературного процесса и вкусовых пристрастий и баталий. Поэтому литературоведение заинтересовано в моделировании *своего* Мандельштама, Пастернака и других писателей. Это моделирование формирует коллективную идентичность сообщества и легитимизирует практики интерпретации.

Поскольку любое существующее слово, в конечном счете, оказывается «чужим», постулировать его обязательное влияние на смысл не всегда представляется целесообразным. Так, в предыдущем абзаце можно заметить цитату из Пастернака — «награды назначает власть» («Все наклоненья и залого...»). Узнавание или неузнавание претекста расслаивает читательскую аудиторию на разные группы (Лотман), однако едва ли без опознавания этого «чужого слова» невозможно понять смысл сказанного.

Хотя у нас нет сравнительных данных по объемам использования «чужого слова» в поэзии XIX и XX вв. (даже на основе уже сделанных исследований), представляется, что в определенном ракурсе поэзия «золотого века» может предстать не менее цитатной, чем поэзия модернизма. Решение этого вопроса зависит от исследовательской позиции. Закономерно предположить, что в этом вопросе ключевую роль играет не столько объективное измерение цитатности, сколько восприятие поэзии модернизма на

основе определенных читательских практик. Иными словами, осмысление поэзии модернизма как насквозь цитатной — следствие традиции ее восприятия.

Читательские практики, нацеленные на выявление цитат, неразрывно связаны с феноменом модернизма. Модернизм установил историческую дистанцию по отношению к литературе XIX в., которая оформилась как предшествующая литературная традиция. Вместе с тем диалог с литературой прошлого также является неотъемлемой частью модернистской эпохи. Тенденция обнуления прошлого ради современной культуры и современного мифа уравновешивалась тенденцией пересмотра прошлого и его избирательной актуализации и (ре-)канонизации. В такой перспективе цитация может обращать на себя внимание как эстетический жест и оказываться маркированной в глазах читателя.

Текст, таким образом, становится «местом памяти», причем памяти избирательной. Термин «место памяти» был введен французским историком П. Нора для явлений, сохраняющих память об историческом прошлом и наделенных символической аурой: памятники, музеи, архивы, канонические тексты (не обязательно исторические). Закономерно предположить, что и интертекстуальный план превращает текст в место памяти в специфическом смысле — это место памяти о предшествующей литературной традиции. Это положение применительно к интертекстуальности в общих чертах было сформулировано Р. Лахманн (без дифференциации литературы XIX и XX вв.).

Анфилада катастроф в русской истории XX в. у многих писателей и читателей определила ощущение если не распада, то радикальной трансформации культуры и разрушения «социальных рамок памяти» (М. Хальбвакс). Цитация в таком контексте оказывается способом напомнить о значимых текстах литературной традиции и таким образом поддержать их существование в мемориальной практике читателей. Иными словами, текст нечто сообщает

и одновременно актуализирует в памяти другие тексты, о которых с точки зрения автора текста необходимо помнить в условиях дрящущейся катастрофы.

Постулирование зависимости смысла текста от «чужого слова», сформулированное в работах Тарановского и развитая Роненом, — некоторый сдвиг в практиках чтения, вызванный тем же стремлением сохранить тексты культурной традиции, что и у авторов литературных произведений. Неслучайно, надо полагать, Тарановский сформировался в русской эмиграции, консервирующий культурный характер которой хорошо известен. В определенной перспективе прочтения конкретных текстов Мандельштама (и других поэтов), создающие из стихов поэта шифр, раскрываемый только с помощью «чужого слова», т. е. текстов литературной традиции, можно считать своего рода читательской гиперкоррекцией, в основе которой — борьба с забвением самой литературной традиции. Эта практика чтения прижилась в Советском Союзе у филологов второй половины XX в. не только как способ прочтения поэтов модернизма, но и как способ сохранения самих модернистов и предшествующий литературной традиции. Судя по тому, что и после 1991 г. эта практика интерпретации осталась в силе, нетрудно прийти к выводу, что бои за репрезентацию и правильное прочтение модернистского канона не окончились.

Представляется, что для поэзии XX в. функция «чужого слова» связана, прежде всего, с необходимостью текста быть не только сообщением, передающим нечто новое, но и «местом памяти». Не так хорошо изученная неофициальная поэзия второй половины века (как московская, так и ленинградская) наследует этому принципу, создавая высказывания, помнящие о традиции, в которую включены уже и сами модернистские тексты.

«Чужое слово», таким образом, нет необходимости всегда воспринимать как инкорпорированное в смысловое ядро текста. Под-

черкнем, что, конечно, случаи «классических» подтекстов в поэзии модернизма встречаются. Представляется, однако, что их количество в значительной мере преувеличено. Подчеркнем также, что, находясь в позиции исторической поэтики, в любом тексте мы можем видеть многочисленные проявления интертекстуальности, и в перспективе изучения трансмиссии образов, мотивов, топосов, приемов и других литературных явлений такой взгляд необходим.

Переход на позицию интерпретатора часто заставляет видеть в «чужом слове» смыслообразующий элемент. Однако интертекст во многих текстах составляет ассоциативное поле произведения, тогда как смысл текста, если находиться в позиции интерпретатора, доступен и вне «чужого слова». Его функция — говоря обобщенно — не дать забыть предшествующим литературным произведениям.

Литература

Ассман А. Распалась связь времен? Взлет и падение темпорального режима Модерна. М., 2017.

Барт Р. Избранные труды. Семиотика. Поэтика. М., 1989.

Лотман Ю. М. Текст и структура аудитории // Лотман Ю. М. История и типология русской культуры. СПб., 2002.

Нора П. Проблематика мест памяти // Франция-память. СПб., 1999. С. 17–50.

Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. М., 2015.

Ронен О. Поэтика Осипа Мандельштама. СПб., 2002.

Тарановский К. Ф. О поэзии и поэтике. М., 2000.

Хальбвакс М. Социальные рамки памяти. М., 2007.

Lachmann R. Mnemonic and Intertextual Aspects of Literature // Cultural memory studies: an international and interdisciplinary hand-book / Ed. by Astrid Erll, Ansgar Nünning. Berlin; New York, 2008. P. 301–310.

ИЗ КОММЕНТАРИЯ К СТИХОТВОРЕНИЮ ТЮТЧЕВА «14 ДЕКАБРЯ 1825 ГОДА»

РОМАН ЛЕЙБОВ

(Тарту, Тартуский университет)

АЛЕКСАНДР ОСПОВАТ

(Москва, Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»)

Интересующий нас текст (Я4 с рифмовкой АБАБВГВГ) — первое из тютчевских шестнадцатистиший, которые состоят из двух восьмистишных строф. Эта композиция чаще всего предусматривает очевидный перелом после первой строфы — таким образом не только «чеканится», по словам Тынянова, антитеза («Люблю глаза твои, мой друг...») [Тынянов 1977: 45], но и маркируется перемена точки зрения («Два голоса») или введение пояснительной / иллюстрирующей части («Поток сгустился и тускнеет...», «Фонтан»).

В стихотворении «14 декабря...» межстрофический перелом функционально близок к ораторской паузе. Уже в первой строфе, характеризующей восстание в терминах политической теории, обнаруживается намеренная дискредитация именно этого языка описания: старинное клише «меч Закона» расщеплено на «меч Самовластья» и собственно «закон», который лишь контрастирует приговор, вынесенный «мечом»; что же касается реакции «народа», то, с одной стороны, налицо прямая этическая оценка («чуждаясь вероломства»), с другой же — предикат всей фра-

зы («поносит») транслирует негативную экспрессию по отношению как к мятежникам, так и к коллективному субъекту речи. Во второй строфе меняется не взгляд на событие, но нарративный режим. Криминальная топика вытесняется мистериальным сюжетом — «Самовластье» превращается из умопостигаемого конструкта в метафизический «вечный полюс», а проведенный через строфу лейтмотив добровольной жертвенности акцентирует безнадёжный героизм адресатов послания¹.

В этой связи остановимся на финальных стихах «14 декабря...», составляющих его семантический и эмоциональный фокус:

Зима железная дохнула
И не осталось и следов.

1. *Зима / мороз* — устойчивые политические метафоры, которые использовались для описания России как северной империи (см. [Boele 1996]). 28 августа 1825 г. Вяземский взывал к Пушкину в Михайловское: «Чего тебе не хватает? Я знаю чего, но покоришься же силе обстоятельств и времени. <...> Будем беспристрастны: не сам ли ты частью виноват в своем положении? Ты сажал цветы, не сообразясь с климатом. Мороз сделал свое, вот и все!» [Пушкин 1937: 221]. Здесь, подразумевая конкретную ситуацию, в которой оказался адресат, Вяземский характеризует (в духе политико-климатических теорий XVII–XVIII вв.) давно установившееся в России положение вещей; только через тридцать лет климатологический термин стал формульным обозначением царствования Николая I: «Довольно того, что оттепель продолжается, Россия отходит от 30-летнего мороза, который сковал ее члены, Россия

¹ Иную трактовку см. в работе Г. И. Чулкова [Чулков 1928] — наиболее содержательной из всего написанного на эту тему.

начинает пробуждаться» [Оболенский 2005: 151 (запись от 4 декабря 1856 г.)]².

Зима железная... — Это сочетание играет двумя смысловыми оттенками. Доминирующее значение, которое сообщает эпитет «железный», непосредственно связано с мотивом металла / оружия, уже введенным в стихе 2 («меч») и ассоциируется с концептом «несвободы» (ср. выражение «в железах»). См. дальнейшие семантические вариации: «Здесь, погрузившись в сон железный...» («Здесь, где так вяло свод небесный...»); «Не на одре железном принужденья...» (<«Из путевых картин Гейне»>).

Одновременно Тютчев впервые намечает мотив северной зимы как магической силы, берущей человека в плен. Позднее в специфически петербургском антураже возникает знаменательный атрибут «несвободы» — *цепи*:

О Север, Север-чародей,
Иль я тобою околдован?
Иль в самом деле я прикован
К гранитной полосе твоей?³

Вместе с тем негативные коннотации русской «зимы» хотя бы отчасти нейтрализуются аллюзией на стихотворение Карамзина, несомненно знакомое Тютчеву. Речь идет о сочиненной перед Аустерлицем «Песни воинов» Карамзина (она вошла в первые тома его «Сочинений» 1814 и 1820 гг.):

² Любопытно, что это высказывание свидетельствует о широком распространении слова «оттепель» в том переносном значении, которое был введено в обиход Тютчевым или его старшей дочерью. См. письмо Анны Тютчевой Вяземскому от начала марта (или от начала мая 1854 г. [Тютчева 1994: 109; ориг. по фр.], письмо Ивана Аксакова родным от 8 апреля 1855 г. [Аксаков 1892: 115] и дневниковую запись его сестры Веры от 10 апреля 1855 г. [Аксакова 1913: 102]).

³ Из стихотворения «Глядел я, стоя над Невой...».

Ищи на Юге робких слуг:
 Сын Севера в стране железной
 Живет с свободою сам-друг,
 И царь ему — отец любезный⁴.

И не осталось и следов. — Важнейший для Тютчева мотив исчезающих следов, точнее бесследности минувшего, тоже впервые манифестирован в «14 декабря...». Далее он будет окрашивать разнообразные тематические комплексы: «Она <весна> и следу не находит / Отцветших весен бытия» («Весна»); «Год не прошел — спроси и сведай, что уцелело от нея» («О, как убийственно мы любим...»); «Бесследно все — и так легко не быть...» («Брат, столько лет сопутствовавший мне...»). Наиболее отчетливо этот мотив развернут в последнем шедевре Тютчева, где механизм уничтожения запущен уже не властными структурами, но самим мирозданием:

От жизни той, что бушевала здесь,
 От крови той, что здесь рекой лилась,
 Что уцелело, что дошло до нас?
 Два-три кургана, видимых поднесь...

 Природа знать не знает о былом,
 Ей чужды наши призрачные годы...

Литература

Аксаков 1892: Иван Сергеевич Аксаков в его письмах. М., 1892. Ч. I. Т. III.

Аксакова 1913: Дневник Веры Сергеевны Аксаковой. СПб., 1913.

⁴ [Карамзин 1966: 299]. В первой строфы «14 декабря 1825» встречаем рифмопару «потомства / вероломства» (стихи 5–6), имеющую целый ряд precedентов, в том числе и в «Песне воинов»: «Обет сердечный нами дан / Служить примером для потомства; / Не знают россы вероломства...» [Там же: 299].

Карамзин 1966: *Карамзин Н. М.* Полное собрание стихотворений. М.; Л., 1966.

Оболенский 2005: *Оболенский Д. А.* Записки князя Дмитрия Александровича Оболенского, 1855–1879. СПб., 2005.

Пушкин 1937: *Пушкин.* Полное собрание сочинений: В 16 т. М.; Л., 1937–1959. Т. 13. Переписка, 1815–1827.

Тынянов 1977: *Тынянов Ю. Н.* Вопрос о Тютчеве // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977

Чулков 1928: *Чулков Г.* Стихотворение Тютчева «14 декабря 1825 года» // Урания: Тютчевский альманах, 1803–1928. Л., 1928.

Boele 1996: *Boele O.* The North in Russian Romantic Literature. Amsterdam; Atlanta, 1996.

АНГЛИЧАНКА ГАДИТ: ИСТОРИЯ «ЗАЕЗЖЕННОЙ ФОРМУЛЫ»

АЛЕКСАНДР ДОЛИНИН
(Мэдисон, Университет штата Висконсин)

В самом начале «Ревизора» почтмейстер Иван Кузьмич Шпекин, узнав, что в город направляется какой-то чиновник, объясняет это необычное событие геополитически: «... война с турками будет. < ... > Право, война с турками. Это все француз гадит». На протяжении всего XIX века почтмейстерскую мудрость неоднократно цитировали, когда речь заходила о неистребимой привычке русских дураков объяснять все домашние неурядицы и проблемы происками иноплеменников. «Когда в нас что-нибудь неладно, то мы ищем причин вне нас и скоро находим: «Это француз гадит, это жида, это Вильгельм...», — писал Чехов Суворину в 1898 г. — Капитал, жупел, масоны, синдикат, иезуиты — это призраки, но зато как они облегчают наше беспокойство!»¹

Вследствие изменений в политической обстановке и/или появления новых патриотических фобий на место француза могли подставляться другие национальности. Так, рецензируя в 1868 г. очередную анти-польскую книгу, автор «Отечественных записок»

¹ Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. М., 1974–1983. Т. 7. С. 167. По воспоминаниям В. А. Лазаревского, в 1899 г. Чехов сказал ему в связи с делом Дрейфуса: «Знаете, вот у Голя кто-то выражается: «Это все француз гадит». Так вот и евреи гадят в деле Дрейфуса. Евреи здесь не при чем» (Лазаревский В. А. А. П. Чехов // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. С. 570).

писал: «Предки наши, в несчастных обстоятельствах, говаривали глубокомысленно: “Это все француз гадит”; потомки заменили название одной национальности другой»². Двадцать лет спустя Н. В. Шелгунов французов даже не упоминает: «Непременно нам кто-нибудь да гадит, то немец, то поляк, то жид. Право уж пора бы кончить с подобным младенчеством и школьничеством, авось дела наши пошли бы лучше»³. Естественно, что англичанин время от времени тоже попадает в исходную матрицу, но, насколько можно судить, довольно редко. Например, Н. Михайловский в «Записках современника» (Отечественные записки. Т. ССLXI. 1882. № 4), забыв (или сделав вид, что забыл) гоголевскую цитату, лишь допускает замену француза на англичанина:

«Все француз гадит». Кажется, француз, а может быть и англичанин. Не помню цитаты. Но это, пожалуй, безразлично, потому что нам решительно все гадят, кроме нас самих, разумеется. Сами по себе, мы так чисты, так чисты — «чище снега альпийских вершин»; чисты и притом смиренны, благодущны, хоть и грозны врагам. Понять даже трудно, отчего нам, при подобных совершенно неблагоприятных условиях, все-таки все гадят: чистоты нашей не ценят, грозы не боятся, точно мы вовсе не чисты и не грозны⁴.

В самом конце XIX – начале XX вв., однако, картина резко меняется: гоголевского француза внезапно вытесняет ранее не встречавшаяся «англичанка», что придает формуле не литературный, а простонародный оттенок, поскольку в народе англичанкой называли королеву Викторию и — метонимически — Великобрита-

² Отечественные записки. Т. CLXXVIII. 1868. № 6 (июнь). С. 208.

³ Шелгунов Н. Очерки русской жизни // Русская мысль. 1886. № 6. С. 186 (второй пагинации).

⁴ Михайловский Н. К. Полное собрание сочинений. Изд. 4-е. СПб., 1908. Т. V. С. 603.

нию. А. Н. Энгельгардт в своих письмах «Из деревни» зафиксировал такое словоупотребление в середине 1870-х гг., в связи со слухами о предстоящей войне:

О войне стали поговаривать уже давно — года три-четыре назад. Носились разные слухи, в которых на первом месте фигурировала «англичанка».

Потом стали говорить, что будет набор из девок, что этих девок царь отдает в приданое за дочкой, которая идет к англичанке в дом. Девки, толковали, выдадут замуж за англичан, чтобы девки их в нашу веру повернули.

<...> Слухи о войне упорно держались в народе — о войне с англичанкой. Как ни нелепы были эти слухи и рассказы, но общий смысл их был такой: вся загвоздка в англичанке; чтобы вышло что-нибудь, нужно соединиться с англичанкой, а чтобы соединиться, нужно ее в свою веру перевести. Не удастся же перевести англичанку в свою веру — война⁵.

По свидетельству сестры милосердия Е. М. Бакуниной, во время русско-турецкой войны раненные солдаты тоже поминали «англичанку»:

Слухи ходят самые тревожные, иные рассказывают: что вся Европа идет на нас и вся Азия тоже, и даже половина Африки! <...> Первые слова, как только войдешь в отделения: «А что сестрица? Говорят Англичанка поднимается, как же не стыдно сватья на свата!»⁶

В одной из солдатских песен, тогда же сложенных, «англичанку» называли теткой турок:

⁵ Энгельгардт А. Н. Из деревни. VI // Отечественные записки. 1878. № 3. С. 29, 31; Энгельгардт А. Н. Из деревни. 12 писем. 1872–1887. Изд. 3-е. СПб., 1897. С. 238, 240.

⁶ Год на Кавказе при военно-временных госпиталях. Отрывки из писем старшей сестры милосердия Красного креста Екатерины Бакуниной // Сборник военных рассказов, составленных офицерами-участниками войны 1877–1878. СПб., 1879. Т. II. С. 463.

Уж вы, турки, ротозей,
Где вам с нами воевать,
Ваша тетка-англичанка
Не успела помогать!⁷

Известный этнограф Е. Л. Марков уже в начале 1890-х гг. записал рассказ монаха-гостинщика из Белогорского монастыря на Дону о том, как началась турецкая война:

Царь турецкий <...> стал губить народов православных, — румынов там, болгар, греков, сербов, разных народов, — все ведь они веры русской, а англичанка за него сейчас поднялась; она исстари на нас лютует, сейчас это все народы иноземные пособрала; посылают нашему царю сказать: давай на три года войну поведем⁸.

От «англичанка лютует» до «англичанка гадит» — то есть до гибрида простонародной синекдохи с гоголевской цитатой — всего один шаг, и этот шаг, по-видимому, был сделан в газетах 1890-х гг. Во всяком случае, на рубеже веков обновленное выражение по крайней мере два раза встречается в журнальных обзорах текущих газет. В 1898 г. П. Ф. Гриневич пишет в «Русском богатстве»:

Смешно, право, и стыдно сказать: у нас нет до сих пор ни одной сколько-нибудь самостоятельной, свободной и солидной политической газеты... Политиканствующие, конечно, есть в изобилии. Одна с пеной у рта силится доказать в своих передовицах, что в интересах культуры и цивилизации необходимо возможно скорее... разграбить Китай, уделить по хорошему куску каждой сильной державе; другая тем временем не устает подмигивать на англичанку, которая, мол, во всем нам гадит и которую поэтому давно следовало бы шапками

⁷ *Лопатин Н. М., Прокунин В. П.* Сборник русских народных лирических песен. М., 1889. Ч. 1. С. 268.

⁸ *Марков Евг.* Белогорские пещеры // *Русский вестник*. 1892. № 1. С. 269.

закидать; третья везде видит «жида» и корчит из себя российскую “Libre Parole”⁹.

Три года спустя В. Г. Короленко в том же журнале сетует:

И вот, часть печати от истинной патриотической борьбы за будущие «возможности», лежащие в зародышевом состоянии в нашем обществе и народе, переходит к борьбе за готовые шаблонные лозунги вульгарного якобы патриотизма, которые тотчас же без дальнейших рассуждений и вызывают отклики. И, разумеется, успех обеспечен — навстречу печати стремятся готовые рефлексы, толпа с удивлением видит, что ее нехитрые лозунги, производящие на нее необъяснимое, мгновенное, хотя и неосмысленное действие, в роде «все англичанка гадит» или «жиды Христа распяли!» — теперь повторяются с печатных страниц «образованными господами», которые так ловко, красиво, умело и даже чувствительно разворачивают их в целые фельетоны, передовицы, рассказы, изукрашая их стилистическими цветами и даже глубокомысленными историческими и иными соображениями...¹⁰

Особую популярность формула получила во время англо-бурской войны, когда накал англофобии в России достиг точки, сопоставимой лишь с реакцией на ультиматум лорда Керзона или на дело об отравлении Скрипаля и его дочери¹¹. Об этом вспоминал Василий Шульгин, писавший в мемуарных очерках:

⁹ Гриневич П. Ф. Итоги двух юбилеев // Русское богатство. 1898. № 8. Отд. II. С. 105.

¹⁰ [Короленко В.] Хроника внутренней жизни. Патриотизм, национализм и «Лига русского отечества» // Русское богатство. 1901. № 5. Отд. II. С. 189.

¹¹ См. об этом: Davidson A., Filatova I. The Russians and the Anglo-Boer War 1899–1902. Cape Town, Pretoria, Johannesburg, 1998. P. 177–189; Давидсон А. Б., Филатова И. И. Англо-бурская война и Россия // Новая и новейшая история. 2000. № 1. С. 45–50.

Значительная часть русского общества в то время осуждала Англию за эту войну и была на стороне буров. Нападки на Англию в особенности поддерживала газета «Новое время». В вульгарном смысле это настроение выражалось в знаменитой формуле «англичанка гадит» <...> Поносить Англию под лозунгом «Англичанка гадит» было торной дорогой. Ею легко было идти¹².

Если гоголевская фраза неизменно воспринималась как образец отечественного идиотизма, то в видоизмененном виде, потеряв связь с сатирическим контекстом, для русских шовинистов, мракобесов и просто «немыслящих тростников» она становится образцом народной мудрости, противопоставленным интеллигентскому либеральному западничеству. «Крепко сидело в простом Русском народе убеждение, что в решительные минуты успехов Русских всегда — “англичанка гадит”», — писал, например, генерал Краснов¹³. В сети часто цитируют стихи Н. Н. Вентцеля, поэта-сатирика из «Нового времени»:

Нельзя, топ cher, нельзя,
Чтоб, как салопница-мещанка,
Твердили мы весь век, что «гадит англичанка»¹⁴.

Цитирующим, кажется, невдомек, что у Вентцеля в «Неизданных сценах из “Горя от ума”» эти слова произносит отрицательный персонаж, пустобрех-англофил князь Григорий, который винит

¹² Шульгин В. Последний очевидец. Мемуары. Очерки. Сны. М., 2002. С. 336, 129.

¹³ Краснов П. Н. Всевеликое Войско Донское // Архив русской революции, издаваемый И. В. Гессеном. [Вып.] V. Изд. третье. Берлин, 1922. С. 269.

¹⁴ Вентцель Н. Ник. На жизненном базаре: юмористические стихотворения. СПб., 1903. С. 48.

патриотическую прессу за сочувствие к бурам¹⁵ и призывает к союзу с Британией, грабящей Россию. Подобным же образом весной 1917 года Демьян Бедный издевался в «Правде» над дружескими отношениями тогдашнего министра иностранных дел П. Н. Милюкова с британским послом Джорджем Бьюкененом:

Народная примета
В чем сказалась перемена
Нам со строем новым?
В дружбе сэра Бьюкенена
С сэром Милюковым!

Где один нас приютюжит,
Там другой пригладит.
А народ сидит да тужит:
«Англичанка гадит!»¹⁶

По мере быстрого распространения формулы ее генетическая связь с «Ревизором» ослабевает и в конце концов вообще перестает осознаваться. Так, в 1901 г. публицист-народник М. А. Протопопов, рецензируя ксенофобскую книгу С. Н. Сыромятникова, обличавшего «британскую лживость и политическую подлость», еще может сделать курьезную ошибку и приписать фразу «англичанка гадит» гоголевскому почтмейстеру¹⁷. Но уже в годы русско-японской войны и первой русской революции Гоголя не вспоми-

¹⁵ «А все газетчики наделали, крича нам, / Что мы сочувствовать не можем англичанам, — / И результат таков, / Что бритты гордые томятся среди оков, / Неся позор и пытки плена, / И меркнет солнце Чемберлена / От трансваальских мужиков...» (Там же. С. 44–45).

¹⁶ Цит. по: 1917 в сатире / Составил С. Дрейден. М.; Л., 1928. С. 71.

¹⁷ Пр<отопов> М. Националистический фрукт. С. Н. Сыромятников (Сигма). «Опыты русской мысли». Книга первая. С.-Петербург, 1901 года // Русская мысль. 1901. №12. С. 164 (второй пагинации).

нает никто. «Давно кем-то сказано “англичанка гадит”, — замечает публицист “Русского богатства” С. Н. Южаков. — Наш обыватель этому охотно верит; готов верить и теперь»¹⁸.

Описывая настроения перед началом японской войны, ее участник, боевой офицер М. В. Грулев удивляется тому, как плохо «люди грамотные» понимали, что происходит на Дальнем Востоке: «... знали, что там угрожают нам боксеры и хунхузы и что с ними заодно японцы или «макаки», а пуще всех нам “англичанка гадит”»¹⁹. Саркастически цитирует сакраментальную фразу и обозреватель эсеровской газеты «Революционная Россия» при обсуждении так называемого Гульского инцидента, когда балтийская эскадра под командованием адмирала Рождественского, направлявшаяся на Дальний Восток, в Северном море расстреляла шотландские рыболовецкие суда, приняв их за японские миноносцы: «Как известно, англичанам геройство адмирала Рождественского и его офицеров не понравилось (завистливый народ!.. да и вообще “англичанка нам всегда гадит” ...) и дело чуть не дошло до войны с Англией»²⁰. «Заезженной формулой» назвал ее В. Г. Короленко в 1906 г., говоря о ложных обвинениях «коварной англичанки» в намерениях истребить русский флот и в подкупе бастующих русских рабочих²¹.

Полузабытая в советское время, «заезженная формула», к сожалению, оказалась востребованной в современной России, где

¹⁸ Южаков С. Политика. О причинах войны // Русское богатство. 1904. № 3. С. 126 (второй пагинации).

¹⁹ Грулев М. В. В штабах и на полях Дальнего Востока. Воспоминания офицера Генерального Штаба и командира полка о русско-японской войне. СПб., 1908. Ч. I. С. 101.

²⁰ Революционная Россия. 1904. № 54. 30 октября. С. 15.

²¹ Короленко В. Случайные заметки: Наши «государственные люди» и новый Гульский инцидент // Современные записки. 1906. № 1. С. 148 (второй пагинации).

ею активно пользуются нынешние патриоты-мракобесы. Утешает одно: как и их предшественники предреволюционных лет, они не понимают, что для тех, кто читал «Ревизора», они — персонажи комические, ибо над ними незримо витает тень почтмейстера Шпекина.

ОБРАЗ ИНОСТРАНЦА В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ А. П. ЧЕХОВА (на материале рассказа «Дочь Альбиона»)

ЕЛЕНА НЫММ, ЕЛЕНА ДЕРЯБИНА
(Нарва, Нарвский колледж)

Имагология, или изучение национальных образов *Другого* (*Чужого*) и *Своего* в литературном тексте, является популярным направлением в современном литературоведении. Общеизвестным центром имагологии в настоящее время является нидерландская школа профессора Амстердамского университета Й. Леерссена, которая видит задачи имагологии в изучении литературного канона как хранилища культурной памяти и в реконструкции дискурса о национальном в разных культурах [Leerssen: 29]. Национальные образы понимаются исследователями этой школы как воображаемые представления, общие места, клише, функционирующие в литературном тексте в виде тропов, а не как факты объективной (эмпирической) реальности [Leerssen: 26]. Несмотря на междисциплинарный характер современной имагологии, объединяющей самые разные сферы гуманитарного знания, представители нидерландской школы настаивают на «возвращении» дисциплины в русло сравнительного литературоведения, используя термин «литературная имагология» [Beller: 10; Leerssen: 29].

Методологический инструментарий имаголога нацелен на вычленение и реконструкцию образа-тропа в литературном тексте; этот троп обнаруживается прежде всего в ткани повествования и рассматривается в контексте всего произведения (с точки зрения его жанровых особенностей, нарративной структуры, поэтики

образов и т. д.), а затем вписывается в исторический и социокультурный контекст творчества писателя [Leerssen: 28].

Школа Й. Леерссена возводит свою методологическую базу к трудам лидера Аахенской школы Х. Дизеринка и работам французского компаративиста Д.-А. Пажо [Dyserinck; Pageaux 1981; Pageaux 1983; Pageaux 1988]. Д.-А. Пажо предлагал изучать образ *Чужого* как культурный факт, выделяя в структуре художественного образа три уровня: уровень слова и лексических полей; уровень «антологии образов», которые встраиваются в иерархические отношения, основанные на трех типах оценки *своего* и *чужого*: фобия, мания, филия; уровень создания сценария, или сюжетного нарратива, соотносимого в представлении ученого с понятием мифа, мифологии, творимых в культуре [Pageaux 1988: 370–373].

Выработанные западноевропейскими учеными и опробованные на историко-литературном материале методы работы с национальными образами не находят должного отражения в трудах исследователей русской литературной традиции. Между тем в работах последних десятилетий можно встретить самые разнообразные подходы литературоведов к изучению образа *Чужого*. Образ иностранца исследовался на различном материале (А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, А. Ф. Писемский, И. С. Тургенев, Ф. М. Достоевский, Л. Н. Толстой, Н. С. Лесков, А. П. Чехов, Саша Черный, М. А. Булгаков), с разной степенью охвата источников — от единичного рассказа [Армоник; Беспрозванный 2013; Вдовин; Желтова; Красильникова] до обозрения творчества писателя [Буглак; Даннеманн; Крюкова; Фомина] или национальной литературы в целом [Жданов; Жуковская, Мазур, Песков; Забровский; Курсите-Пакуле; Лавринец; Папилова]. Продуктивным материалом для рассмотрения основного концепта имагологии *свое* — *чужое* и выявления русского национального характера в противопоставлении европейскому исследователи признают творчество Н. С. Лескова [Ангелова; Красильникова и др.].

В противоположность западноевропейской имагологии, которая отказывается от изучения плоскостного стереотипа и прямого проецирования социальных стереотипов на литературный текст, в работах исследователей русской литературы в фокусе изучения зачастую оказываются этностереотипы; изучается основной (ядерный) лейтмотив, образующий национальный образ [Жданов] или лейтмотивная структура образов [Буглак], привлекается историко-политический [Курсите-Пакуле], биографический и литературный контекст [Кибальник], анализируются принципы конструирования персонажей [Фомина]. Так, например, функциональное наполнение образа немца, обусловленное комедийной стихией чеховского рассказа, рассматривает О. С. Крюкова [Крюкова]. Образ иностранца в русской литературе может быть обусловлен этнографическим интересом писателя, жанровой природой текста [Лавринец] или его нарративной структурой [Вдовин].

Нам представляется возможным применить выработанную западноевропейскими исследователями методику анализа литературного материала к текстам русской литературы. Однако мы считаем, что литературный текст, несмотря на то, что он репрезентирует национальную культуру, являясь ее составляющей, представляет собой сложное художественное единство, живую ткань, не всегда укладывающуюся в предложенные этой исследовательской традицией культурные схемы (модели) отношений *своего* — *чужого*. Мы полагаем, что иерархические отношения *своего* и *чужого* (мания, филия, фобия), которые выявляет, по мысли Д.-А. Пажо, имаголог, поднимаясь на второй уровень анализа литературного текста [Pageaux 1988: 372–373], являются предельно упрощенными (схематичными), хотя потенциально существующими в любой культурной традиции. При проецировании этих условных схем на конкретный литературный текст обозначенные модели начинают расшатываться, уточняться, деформироваться. Поэтому задачей литературоведа-имаголога становится тонкий анализ поэтики

произведения. Он позволит, во-первых, обнаружить в тексте модель культурного диалога *своего* и *чужого*. Во-вторых, с предельной точностью описать эту модель в том виде деформации, в котором она представлена в этом тексте. Попробуем применить уточненную методику имагологического анализа текста на материале одного из ранних рассказов А. П. Чехова.

В рассказах 1880–1886 гг. писатель довольно часто вводит в сюжет образ иностранца (немца, француза, англичанина, испанца, итальянца, поляка), который за немногим исключением (поляк) подчеркнуто шаржирован, карикатурен, построен с использованием распространенных этнических стереотипов. Образ иностранца-немца особенно часто возникает в раннем творчестве А. П. Чехова — с устойчиво комическим портретом и характером («Жены артистов» 1880, «Цветы запоздалые» 1882, «Который из трех?» 1882, «Забыл» 1882, «Признательный немец» 1883, «Русский уголь» 1884, «Нервы» 1885, «Общее образование» 1885, «Учитель» 1886).

В произведениях, где один из персонажей является иностранцем, комические коллизии в основном вырастают из коммуникативной неудачи («Забыл», «Патриот своего отечества» 1883, «Die russische Natur» 1883, «Нервы», «Самый большой город» 1886). Оппозиция *свое* — *чужое*, проявляющаяся в курьезных столкновениях различных этностереотипов, организует сюжет в рассказах «Признательный немец», «Русский уголь», «Общее образование», «Нервы», «На чужбине» (1885), «Свистуны» (1885), «В Париж!» (1886), «Глупый француз» (1886).

Рассказ «Дочь Альбиона» (1883) стоит в этом ряду: его тоже можно интерпретировать как карикатуру, анекдот, а выведенные писателем образы как шарж на национальные типы. Однако хорошо известна «многослойность» любого чеховского текста, его «сложная простота», которая не раз становилась предметом размышлений исследователей [Чудаков; Минц; Катаев 1998; Беспро-

званный 2009 и др.]. Такой потенциал многочисленных прочтений, безусловно, можно обнаружить и в «Дочери Альбиона». В последние годы рассказ привлекал к себе внимание чеховедов и становился предметом монографического анализа [Желтова; Беспрозванный 2013; Армоник]. Однако если ранее «Дочь Альбиона» интерпретировалась преимущественно в социологическом ключе (как пример взаимоотношений представителей разных социальных сословий — [Горький; Hingley; Pritchett]) или в связи с жанровыми и повествовательными особенностями текста (анекдот, рассказ-сценка — [Чудаков; Сухих; Winner; Pitcher]), то в работах современных исследователей обращается внимание на этнокультурный материал рассказа. Н. Ю. Желтова рассматривает героев рассказа как представителей «диаметрально противоположных национальных идентичностей — русской и английской» [Желтова: 310]. По мнению автора, как русский, так и английский национальные характеры становятся в рассказе объектом чеховской иронии. Исследовательница тоже не чужда социологических обобщений, рассматривая Грябова как типичного представителя поместного сословия, зависимого от «социальных и образовательных стандартов» русского общества конца XIX в. [Желтова: 312]. В статье В. Беспрозванного представлен анализ персонажной и сюжетной структур рассказа: вскрывающий литературные и историко-культурные подтексты в образах героев, он выполнен в том же общем ключе анализа национальных стереотипов в творчестве А. П. Чехова [Беспрозванный 2013: 232].

Авторы обеих статей бесспорно доказали актуальность осмысления этнокультурного материала в рассказе А. П. Чехова. Однако представляется, что построенная писателем система образов выходит за рамки только противопоставления русского и английского национальных характеров. По-видимому, эту систему можно рассматривать в рамках более общей культурной дихотомии *своего* — *чужого* (в нашем случае: *русского* — *иностранного*). Има-

гологический инструментарий позволит нам выявить в рассказе культурную модель взаимоотношений *своего* — *чужого* и описать порождаемые ею культурные сценарии.

Исследователи уже обращали внимание на «рыбно-водный» и «инфернальный» характер метафор и сравнений, использованных при описании облика англичанки [Желтова: 311; Беспрозванный 2013: 232, 234]. Н. Ю. Желтова интерпретирует это как стремление подчеркнуть «чужеродность» героини, дистанцировать ее английский мир от «аксиологии христианской этики» [Желтова: 311]. По мнению В. Беспрозванного, метафорическая основа образа англичанки отражает господствующие в русской публицистике XIX в. стереотипы о холодности англичан и рыбной ловле как их национальном хобби, а также работает на создание «отталкивающего внешнего облика англичанки» [Беспрозванный 2013: 234]. Мы думаем, что предложенные авторами интерпретации можно не просто существенно уточнить, но и пересмотреть с учетом наработанных в западноевропейской имагологии методов анализа литературного материала.

Англичанка в рассказе А. П. Чехова действительно сравнивается с различными представителями водной фауны. Помещик Грябов называет ее «стерлядью» и «тритоном», в авторском тексте упомянуты «выпуклые рачьи глаза» героини¹, а ее бессловесность

¹ «Выпуклые рачьи глаза» англичанки, поддерживающие «водную» тематику рассказа, — довольно часто используемая у раннего Чехова деталь, маркирующая отталкивающую внешность персонажа. Так, в рассказе «Нарвался» (1882) «выпуклые рачьи глаза» — единственный штрих, изображающий пьющую компанию из соседнего номера, мешающую спать главному герою. В «Цветах запоздалых» (1882) подруга Егорушки, пьющая и опустившаяся женщина Калерия Ивановна, описывается как «длинная и тонкая брюнетка, с ужасно черными бровями и выпуклыми рачьими глазами <курсив наш. — Е. Н., Е. Д.>». В «Скуке жизни» (1886) главная героиня Анна Михайловна при первом появле-

напоминает немоту рыбы². Эти сравнения, с одной стороны, подкрепляют стереотип «холодности англичан», о котором писал В. Беспрозванный, но, с другой, порождают представление о чем-то неживом, холодном, наделенном холодной кровью и противоположном миру людей (ср.: «Мисс Тфайс *хладнокровно* <курсив наш. — Е. Н., Е. Д.> переменила червячка, зевнула и закинула удочку» [Чехов: СС, V, 198]³). Во внешнем облике англичанки подчеркнута бесплотность и мертвенность (особенно в сравнении с телесностью «большого и толстого» Грябова): «высокая, тонкая», с «большим птичьим носом» (возможно, заостренным, как у мертвого), «тощими желтыми плечами», от нее «пахнет гнилью».

Образ англичанки как представительницы неживого, нечеловеческого мира создается в рассказе и за счет инфернальных метафор и сравнений, которыми Грябов характеризует мисс Тфайс: «кикимора», «чучело»⁴, «каналья», «чертовка», «чертова кукла»⁵. Своеобразным сосредоточением инфернальной сущности

нии мужа, которого она не видела долгие годы, обращает внимание на его «желтое лицо <...> с *вытуклыми рачьими глазами* <курсив наш. — Е. Н., Е. Д.>».

² Орнитологические метафоры и сравнения в образе англичанки («птичий нос», «нос точно у ястреба») подкрепляют семантику «рыбно-водного» ряда, поскольку соотносятся с устойчивым выражением «птичий язык» (непонятный для слушателей язык, таким языком может быть и иностранный).

³ Все ссылки на письма и сочинения А. П. Чехова даются по «Полному собранию сочинений и писем» в 30-ти томах (СС — собрание сочинений, СП — собрание писем). Римской цифрой обозначается том, арабской — страница.

⁴ Любопытно, что в рассказе «Дурак» (1883) Прохор Петрович, рассказывая историю своей несостоявшейся женитьбы и осмысляя ее как большую глупость, называет свою невесту «чучело заморское».

⁵ Примечательно, что слово «черт» и образованные от него однокоренные слова употребляются в коротком рассказе девять раз.

героини становится ее нос-крючок: замороженный его длиной и формой Грябов в диалоге с Отцовым постоянно возвращается к этой детали внешности: «от одного носа в обморок упадешь!», «ты посмотри на нос!», «нос точно у ястреба» [Чехов: СС, V, 196–197]. На дьявольский (инфернальный) характер образа англичанки указывает и ее полное безразличие к происходящему (отстраненность, невозмутимость, закрытость, невыявленность внутреннего мира, отсутствие живой эмоциональной реакции).

Дьявольская сущность героини раскрывается и в литературных аллюзиях на гоголевскую повесть «Вий» (1835), которые возникают в тексте. Англичанка пытается воздействовать на Грябова с помощью мимики и, главным образом, глазами. Сам помещик говорит: «Как взглянет на меня своими глазищами, так меня и покорбит всего, словно я локтем о перила ударился» [Чехов: СС, V, 196]. Напомним, что в образе панночки-ведьмы из повести Н. В. Гоголя сделан особый акцент на больших, выразительных глазах, притягивающих к себе внимание наблюдателя, а взгляд глаз мистического существа Вия играет ключевую роль в сюжете этого произведения [Гоголь].

В свете предложенного прочтения образа англичанки, историю ее отношений с помещиком в рассказе можно интерпретировать как сюжет соблазнения человека нечистой силой. Ужение рыбы с англичанкой (вполне вероятно, что именно она приучила Грябова к этому занятию) полностью подчинило волю героя, поработило его личность, стало своеобразным проклятием («дернул же меня черт привыкнуть», «сизу, как подлец какой-нибудь, как каторжный» [Чехов: СС, V, 196]). Сама рыбалка в рассказе превращается во что-то инфернальное, дьявольское: Грябов как бы околдовывается, погружается в гипнотическое состояние. Так, например, его взгляд, прикованный к глади воды, остается неподвижен даже после появления приятеля. Неестественная тишина, сопровождающая рыбалку, усиливающаяся из-за полной неподвижно-

сти героев, в тексте подчеркнута сильным эпитетом «гробовая». Неестественность ситуации замечает и Отцов: не случайна его первая реплика, обращенная к героям и заменяющая приветствие: «охота смертная, да участь горькая!» [Чехов: СС, V, 195] — хотя и сказанная со смехом, она поддерживает «инфернальную тему» и является попыткой нарушить мертвенность и неестественность ситуации. Знаменательно в данном контексте и то, что из-за своей страсти к ужению Грябов не просто «выпадает» из обыденности, но и пропускает церковную службу.

Примечательно, что сам герой понимает всю трудность и неестественность поработившего его волю занятия, хочет высвободиться, однако не может и лишь констатирует свое горькое положение: «хоть караул кричи» [Чехов: СС, V, 195]. Герой осознает свое бессилие и неспособность вырваться из «речного плена». Его слабые попытки оказать сопротивление соблазну нечистой силы не приносят никакого результата. Так, Грябов в рассказе совершает традиционные ритуальные действия, призванные охранить человека от злых чар нечистой силы. Он трижды сплевывает: «Тфайс! Тьфу!» [Чехов: СС, V, 196]; осеняет себя крестным знаменем при погружении в реку [Чехов: СС, V, 198].

Кульминация сюжета рассказа совпадает с моральным и метафизическим падением героя, реализуя тем самым сценарий соблазнения русского человека нечистой силой. Нарушая рамки приличий на поведенческом уровне, Грябов переступает границу и на метафизическом уровне: из теплого человеческого мира переходит в холодный дьявольский мир. Погружаясь в реку, герой попадает в мир холода, холодной крови: «Надо остынуть, — сказал Грябов, хлопая себя по бедрам» [Чехов: СС, V, 198]. Мир нечистой силы в рассказе ассоциируется с рекой, ее холодной водой (именно при погружении в реку герой крестится). На лице англичанки в этот момент не столько конфуз, сколько торжество соблазнителя: «Англичанка задвигала бровями и замигала глазами...

По желтому лицу ее пробежала надменная, презрительная улыбка» [Чехов: СС, V, 198]. Эротические подтексты в отношениях героев, на которые обращали внимание исследователи [Беспрозванный 2013: 234–235] и которые слабо работают на уровне бытового прочтения сюжета, оказываются более действенными при мифологическом / метафизическом истолковании сюжета.

В таком прочтении сюжет рассказа отражает господствующее в русской крестьянской среде неприятие мира иностранцев, мира западной цивилизации как дьявольского (см. об этом: [Яковенко; Белова]). Заметим, что противопоставление *своего* — *чужого / русского* — *иностранного / человеческого* — *дьявольского* изображено в рассказе на уровне восприятия сложившейся ситуации персонажем. Критикуя поведение гувернантки в своем имени, Грябов противопоставляет ему модель поведения русского дворянина за границей. По мысли героя, англичанка ведет себя как типичный иностранец в России: «Живет дурища в России десять лет, и хоть бы одно слово по-русски!.. Наш какой-нибудь аристократишка поедет к ним и живо по-ихнему брехать научится, а они... черт их знает!» [Чехов: СС, V, 196]. При этом помещик представлен в рассказе как носитель патриархальных крестьянских представлений, в которых мир Запада ассоциировался с миром зла, миром нечистой силы. В то же время А. П. Чехов показывает противоречивость мира поместного дворянства, разделяющего как крестьянскую идеологию, так и характерные для дворянской среды представления о пользе западного просвещения.

В целом надо отметить, что такая трактовка образа иностранца довольно типична для русской литературы XIX в. По наблюдениям А. П. Забровского, образ иностранца зачастую выступает у русских авторов в сатирическом ключе и используется как «литературный прием, дающий возможность заострить проблемы именно русского народа» [Забровский: 87–88], зло же является типологической чертой образа иностранца, демонизм которого «в глазах

русских писателей направлен на разрушение существующих духовных и материальных ценностей» [Забровский: 102–103].

Выявленная в «Дочери Альбиона» модель культурного диалога реализует одновременно два типа иерархических отношений *своего и чужого* (русского и иностранного) — фобию и манию (в терминологии Д.-А. Пажо). Эти культурные модели не существуют в тексте изолированно: они дополняют друг друга и отражают противоречивость, амбивалентность русского культурного мира. В то же время имагологический анализ чеховского текста показывает, что в «Дочери Альбиона» отразились не только распространенные в российском обществе второй половины XIX в. национальные стереотипы. Писатель пытается воссоздать в произведении определенные доминанты русского культурного сознания, которое допускало объединение диаметрально противоположных оценок *Чужого*: от резкого неприятия иностранного мира до признания необходимости приобщения к европейской цивилизации.

Очевидно, что А. П. Чехов иронизирует в рассказе не только над миром помещного дворянства, но и над миром русской интеллигенции, взгляды которой на человека западной культуры отражала литературная традиция. В 1880-е гг. разночинцы составляют уже бесспорное большинство среди русских литераторов и задают тон современной литературы. Однако возвращенная на традициях дворянской литературы XVIII–XIX вв. разночинная литература, по мысли А. П. Чехова, зачастую занималась перепевом старых мотивов, страдала творческим бессилием, не была способна предложить читателю нечто принципиально новое. Конечно, этот пессимизм и критический настрой в отношении современного поколения писателей будут нарастать у А. П. Чехова, начиная со второй половины 1880-х гг. (см. письма к А. С. Суворину от 3 апреля 1888 г., 25 ноября 1892 г. и др. [Чехов: СП, II, 229–231; V, 132–134]). Сейчас же, в начале 1880-х гг., писатель еще пробует себя

в литературе, обыгрывая как устоявшиеся литературные формы, так и ставшие клишированными литературные сюжеты и образы.

Таким образом, проделанная с текстом чеховского рассказа работа позволяет существенно уточнить и методологию имагологического анализа: литературный текст диктует иную последовательность уровней анализа. От лингвистического анализа, позволяющего выявить семантические поля и описать структуру образов персонажей, литературовед-имаголог обращается к анализу нарративной структуры текста и, соответственно, выявляет представленные в тексте культурные сценарии. И только потом исследователь переходит на уровень реконструкции иерархических отношений *своего* — *чужого* в тексте и осознания модели культурного диалога, явленной в этом произведении.

Литература

Алексеев: *Алексеев М. П.* Русско-английские литературные связи (XVIII век – первая половина XIX в.). М., 1982.

Ангелова: *Ангелова Н. В.* Тайна русского характера: произведения Н. С. Лескова 1880–1890-х годов. Мичуринск, 2007.

Армоник: *Армоник К. Б.* Художественный текст на уроках РКИ: эмоционально-оценочная лексика и ее перевод на английский язык (на материале рассказа А. П. Чехова «Дочь Альбиона») // Русский язык: система и функционирование (к 75-летию филологического факультета): сб. материалов VI Междунар. науч. конф., Минск, 28–29 октября 2014 г.: В 2 ч. Минск, 2014. Ч. 2. С. 148–153.

Белова: *Белова О. В.* Этнокультурные стереотипы в славянской народной традиции. М., 2005.

Беспрозванный 2009: *Беспрозванный В.* Как сделан рассказ А. П. Чехова «Толстый и тонкий» // *Russian Literature*. 2009. Vol. 66 (2). P. 155–164.

Беспрозванный 2013: *Беспрозванный В.* К интерпретации рассказа А. П. Чехова *Дочь Альбиона* // *Вопросы литературы*. 2013. № 1. С. 227–240.

- Буглак: Буглак Т. О. Французы и Франция в творчестве А. П. Чехова: основные лейтмотивы // Вестник ТвГУ. Серия «Филология». 2014. №3. С. 400–403.
- Вдовин: Вдовин А. Русский народный характер как «литературный обман» (рассказ А. Ф. Писемского «Леший») // *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia XII: Мифология культурного пространства: К 80-летию Сергея Геннадиевича Исакова*. Тарту, 2011. С. 301–317.
- Гоголь: Гоголь Н. В. Вий // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: В 14 т. М.; Л., 1937–1952. Т. 2. 1937. С. 175–218.
- Горький: М. Горький и А. Чехов: переписка, статьи, высказывания. Сборник материалов. М., 1951.
- Данненманн: Данненманн У. Изображение немцев в творчестве Чехова: деконструкция стереотипов // Чехов и Германия. М., 1996. С. 11–18.
- Ерофеев: Ерофеев Н. А. Туманный Альбион: Англия и англичане глазами русских. 1825–1853. М., 1982.
- Жданов: Жданов С. С. Немецкость как воплощение порядка в русской литературе: от Н. В. Гоголя до С. Черного // Вестник СГУГиТ. 2015. Вып. 2 (30). С. 151–163.
- Желтова: Желтова Н. Ю. «Русское» и «английское» в рассказе А. П. Чехова «Дочь Альбиона» // Социально-экономические явления и процессы. 2011. №12 (034). С. 310–312.
- Жуковская, Мазур, Песков: Жуковская А. В., Мазур Н. Н., Песков А. М. Немецкие типажи русской беллетристики (конец 1820-х – начало 1840-х гг.) // Новое литературное обозрение. 1998. № 34. С. 37–54.
- Забровский: Забровский А. Р. К проблеме типологии иностранца в русской литературе // Россия и Запад: диалог культур. М., 1994. Вып. 1. С. 87–105.
- Катаев 1992: Катаев В. Б. Франция в судьбе Чехова // Чеховиана: Чехов и Франция. М., 1992. С. 8–19.
- Катаев 1998: Катаев В. Б. Сложность простоты. Рассказы и пьесы Чехова. М., 1998.

Кибальник: *Кибальник С. А.* Мистер Астлей и его прототипы (О романе Достоевского «Игрок» // *Česlovo Milošo Skaitymai 6 Genius Loci: Czeslaw Milosz's Readings 6 "Native Europe" Genius of Location.* Kaunas, 2013. С. 117–123.

Князевская: *Князевская Т.* Образ Франции // *Чеховиана: Чехов и Франция.* М., 1992. С. 25–32.

Красильникова: *Красильникова О. С.* Литературный стереотип как источник изучения национального характера // *Культура. Духовность. Общество.* 2013. № 4. С. 171–175.

Крюкова: *Крюкова О. С.* Немцы и «немецкое» в раннем творчестве А. П. Чехова // *А. П. Чехов и мировая культура: К 150-летию со дня рождения писателя.* М., 2010. С. 89–94.

Курсите-Пакуле: *Курсите-Пакуле Я.* Образ немца в латышской литературе // *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia XII: Мифология культурного пространства: К 80-летию Сергея Геннадиевича Исакова.* Тарту, 2011. С. 337–348.

Лавринец: *Лавринец П.* Литовцы в русской литературе XIX – начала XX веков // *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia XII: Мифология культурного пространства: К 80-летию Сергея Геннадиевича Исакова.* Тарту, 2011. С. 384–400.

Минц: *Минц З. Г.* Сложная простота. Анализ рассказа А. Чехова «Толстый и тонкий» // *Минц З. Г. Поэтика русского символизма.* СПб., 2004. С. 457–462.

Папилова 2013: *Папилова Е. В.* Художественная имагология: немцы глазами русских (на материале литературы XIX в.) Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М., 2013.

Сухих: *Сухих И. Н.* Проблемы поэтики А. П. Чехова. Л., 1987.

Фомина: *Фомина Е.* Этническая характеристика как проблема поэтики (немецкие персонажи в творчестве И. С. Тургенева) // *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia XII: Мифология культурного пространства: К 80-летию Сергея Геннадиевича Исакова.* Тарту, 2011. С. 278–300.

Хабибуллина, Бережная: *Хабибуллина Л. Ф., Бережная М.* Тема английского образования в английской и русской литературе // *Вестник ТГГПУ.* 2007. № 4 (11). С. 10–13.

Чехов: *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1974–1983.

Чудаков: *Чудаков А. П.* Поэтика Чехова // Чудаков А. П. Поэтика Чехова. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. СПб., 2016. С. 5–298.

Яковенко: *Яковенко И. Г.* Противостояние как форма диалога (Динамический аспект восприятия Запада). Цикл статей // Рубежи. 1995. № 5. С. 76–97; № 6 С. 106–123; 1996. № 1. С. 110–141.

Beller: *Beller M.* Perception, image, imagology // *Imagology: the cultural construction and literary representation of national characters: a critical survey* / Ed. by M. Beller and J. Leerssen. New York; Amsterdam, 2007. P. 3–16.

Dyserinck: *Dyserinck H.* Zum Problem der “Images” und “Mirages” und ihrer Untersuchung im Rahmen der vergleichenden Literaturwissenschaft // *Arcadia*. 1966. № 1. S. 107–120.

Hingley: *Hingley R.* Chekhov: a biographical and critical study. New York, 1966.

Leerssen: *Leerssen J.* Imagology: History and method // *Imagology: the cultural construction and literary representation of national characters: a critical survey* / Ed. by M. Beller and J. Leerssen. New York; Amsterdam, 2007. P. 17–32.

Pageaux 1981: *Pageaux D.-H.* Une perspective d'études en littérature comparée: l'imagerie culturelle // *Synthesis*. Bucarest, 1981. VIII. P. 169–185.

Pageaux 1983: *Pageaux D.-H.* L'imagerie culturelle: de la littérature comparée à l'anthropologie culturelle // *Synthesis*. Bucarest, 1983. X. P. 79–88.

Pageaux 1988: *Pageaux D.-H.* Image / Imaginaire // *Europa und das nationale Selbstverständnis: Imagologische Probleme in Literatur, Kunst und Kultur des 19. und 20. Jahrhunderts* / Hrsg. von H. Dyserinck und K. U. Syndram. Bonn, 1988. S. 367–379.

Pitcher: *Pitcher H. J.* The comic stories. Chicago, 1999.

Pritchett: *Pritchett V. S.* Chekhov: a spirit set free. London, 1988.

Winner: *Winner T.* Chekhov and his prose. New York, 1966.

КНИГА ВОСПОМИНАНИЙ И. И. ЯСИНСКОГО «РОМАН МОЕЙ ЖИЗНИ»: ЗАМЕТКИ КОММЕНТАТОРА

ТАТЬЯНА МИСНИКЕВИЧ
(Санкт-Петербург, ИРЛИ РАН)

Составление комментария при подготовке научной публикации любого автобиографического источника неизбежно подвигает исследователей на создание параллельного текста, выявляющего фигуры умолчания, вольно или невольно допущенные автором воспоминаний. Не являются исключением и мемуары весьма значимого для истории литературы последней трети XIX – начала XX вв. прозаика, литературного критика, журналиста и издателя Иеронима Ясинского (1850–1931). Полный вариант текста его книги воспоминаний «Роман моей жизни», впервые опубликованной при жизни автора в сокращенной версии¹, представляет весьма широкую и подробную панораму литературной жизни 1870-х – 1920-х гг.²

¹ См.: Ясинский И. Роман моей жизни: Книга воспоминаний. М.; Л., 1926; фрагменты перепечатаны с комментариями: Среди великих: Литературные встречи / Сост., вступ. статья и коммент. М. М. Одесской. М.: РГГУ, 2001.

² См.: Ясинский И. Роман моей жизни: Книга воспоминаний / Сост. Т. В. Мисникевич и Л. Л. Пильд, вступ. статья Л. Л. Пильд, подгот. текста Т. В. Мисникевич, коммент. Т. В. Мисникевич и Л. Л. Пильд. М.: Новое литературное обозрение, 2010. Т. 1–2.

В ряду литераторов самых разных направлений, представленных, исходя из авторской стратегии Ясинского, с большей или меньшей степенью детализации³ и в полной версии воспоминаний, Федору Сологубу отведено весьма скромное место. Мемуарист упомянул Сологуба лишь дважды: отметил, что Сологуб, в числе других поэтов-символистов, был участником «пятниц» Случевского: «... бывал и читал свои стихи Брюсов, и появлялись Бальмонт и Сологуб»⁴ и посещал «журфиксы» Мережковских: «... впервые появился со своими стихами на литературном горизонте еще не печатавшийся Тетерников (Федор Сологуб). <...> Приютил его у себя “Северный вестник”, напечатавший его рассказ “Тени”. Содержание “Теней” понравилось критике»⁵. Однако личные и творческие контакты Сологуба и Ясинского были гораздо более глубокими и продолжительными, а «умолчание» о них, сопровождаемое известным небрежением к подробностям литературной биографии Сологуба (его публикации появились еще до начала сотрудничества в «Северном вестнике»), могло быть вполне мотивированным.

Интерес Ясинского к Сологубу в первую очередь был связан с пристальным вниманием критика к становлению и развитию русского символизма⁶; в частности, Ясинский благожелательно отзывался о романе Сологуба «Тяжелые сны»⁷ и его рассказе

³ Подробнее см.: Пильд Л. Литературная судьба и мемуары Иеронима Ясинского // Ясинский И. Роман моей жизни: Книга воспоминаний. Т. 1. С. 29–41.

⁴ Ясинский И. Роман моей жизни: Книга воспоминаний. Т. 1. С. 361–362.

⁵ Там же. С. 445–446.

⁶ Подробнее см.: Нымм Е. Литературная позиция Иеронима Ясинского (1880–1890-е годы). Тарту, 2003.

⁷ См.: Ясинский И. Рыцарь Зеркал. Критические наброски. Святочный сон // Петербургская газета. 1895. 27 дек. № 355. С. 2.

«К звездам»⁸. Определение Сологуба как «единственного цельного представителя символизма в русской беллетристике»⁹, данное писателю Ясинским, а также его тонкие и вдумчивые рассуждения о природе и особенностях нового литературного направления могли послужить для Сологуба стимулом к более близкому знакомству с критиком. Согласно записям Сологуба, он впервые посетил Ясинского вскоре после публикации его статьи в «Биржевых ведомостях» — 22 сентября 1896 г.; Сологуб находился у Ясинского с 11.30 до двух часов дня¹⁰. Не исключено, что в работе над статьей «Не постыдно ли быть декадентом»¹¹ Сологуб учитывал мнение одного из ярких предшественников модернизма в русской литературе.

Кроме того, знакомство с Ясинским, занявшим в 1896 г. пост редактора «Биржевых ведомостей», открывало Сологубу возможность публиковаться в крупном столичном издании¹². С 1897 г. произведения Сологуба, в первую очередь стихотворения, регу-

⁸ См.: Я <Ясинский И. И.>. Критические наброски // Биржевые ведомости. 1896. 6 (18) сент. № 246. С. 2.

⁹ Там же.

¹⁰ См.: «Тетради посещений» Федора Сологуба / Вступ. статья, публ. и аннотированный указатель имен М. М. Павловой и А. Л. Соболева // Федор Сологуб: Разыскания и материалы: Сборник / Под ред. М. М. Павловой. М.: Новое литературное обозрение, 2016. С. 47.

¹¹ Подробно о работе Сологуба над статьей «Не постыдно ли быть декадентом» и ее текст см.: Павлова М. М. Писатель-Инспектор: Федор Сологуб и Ф. К. Тетерников. М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 146–157, 494–501.

¹² В очерке «Мои цензора» (1911) Ясинский вспоминал: «...я стал редакторствовать в “Биржевых ведомостях” и на оставленный мне бюджет пригласил таких авторов, как Мережковский, Сологуб, Салиас, Мордовцев и мн. др.» (Ясинский И. Роман моей жизни: Книга воспоминаний. Т. 2. С. 107).

лярно появлялись на страницах газеты¹³. Контакты Сологуба с Ясинским — редактором «Биржевых ведомостей» зафиксированы в их переписке, немногочисленной, но так или иначе характеризующей стиль их общения. Так, 18 декабря 1912 г. Ясинский обратился к Сологубу:

Дорогой Федор Кузьмич!

Большая просьба к вам. Пришлите как можно скорее стихотворение для «Огонька» и «Биржевых ведомостей» этак в рождественском духе. Что-нибудь про гадание и про звезду, в вашем великольном народном духе, например. *Это нужно как можно скорее.* Деньги вы, разумеется, получите немедленно.

Преданный вам И. Ясинский¹⁴.

Сологуб откликнулся на просьбу Ясинского:

Дорогой Иероним Иеронимович,

Посылаю стихотворение. Простите, что не немедленно сделал это, — ужасно мешали всё это время, и не мог подобрать ничего точно такого, как Вы хотели, — о гаданьях, о звезде, и в народном духе. — Сегодня утром ко мне приходили два посланца из «Биржевых ведомостей». Первому моя горничная отдала приготовленный конверт с новогодним тостом-пожеланием, а потом пришел второй за тем же. Не вышло ли путаницы? Может быть, первый приходил от Вас, и получил то, что назначалось для Нового Года и о чем со мною говорил в понедельник кто-то из Вашей редакции? Может быть, и стихи мои уже запоздали? Тогда будьте добры сказать или черкнуть.

Искренно преданный Вам
Федор Сологуб¹⁵

¹³ См.: Библиография Федора Сологуба: Стихотворения / Сост. Т. В. Мисникевич / Под ред. М. М. Павловой. М.; Томск, 2004.

¹⁴ РО ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 3. Ед. хр. 802. Л. 1.

¹⁵ ОР РНБ. Ф. 910. Оп. 3. Ед. хр. 810.

Авторский библиографический указатель Сологуба дал возможность установить, о каком стихотворении идет речь. Согласно помете в указателе, 19 декабря 1912 г. в редакцию было передано стихотворение «Там, где улицы так гулки...»:

Там, где улицы так гулки,
Тихо барышня идет,
А ее уж в переулке
Близко, близко ангел ждет.

Крыльев ангелу не надо, —
Светлый дух,
От людей не отличаясь,
Он глядит.

Подав девушке он руку,
И ведет ее туда,
На неведомую реку,
Где нездешняя вода.

У него в очах отрада, —
Светлый дух!
Тихо дева улыбаясь,
Он глядит.

Перед ними блеск чертога,
Восходящего до звезд.
Вместе всходят до порога
На сияющий подъезд.

Тихо спрашивает дева:
— Где же рай? —
Ей привратник отвечает:
— Наверху. —

Перед ней открылись двери.
Сердце замерло в груди.
Светлый рай обещан вере.
Что же медлишь ты? Войди.

Звуки дивного напева.

Светлый рай

Перед девою ликует

Наверху.

Поднимается на лифте,

И не рай, квартира тут.

Ах, мечтанья, осчастливьте

Хоть на двадцать пять минут.

14 марта 1911¹⁶

Однако в рождественском номере «Биржевых ведомостей» оно не было опубликовано; не исключено, что под «народным духом» Ясинский имел нечто другое.

Следующий эпизод относится к концу 1916 г. и связан с тем, что Сологуб был недоволен гонораром, выплаченным ему за опубликованные в «Биржевых ведомостях» стихотворения:

13 декабря 1916

Дорогой Иероним Иеронимович,

На днях говорил я с С. М. Проппером¹⁷ насчет гонораров и прочего. Что касается стихов, то С. М. сказал мне, что это по Вашей части. Получал я в «Биржевых» гонорар допотопный, какого нигде не получаю, 50 к. за стих. А теперь к Вам просьба — эту плату поднять до 1 рубля за строку стихов.

Я всё езжу по России, и это письмо пишу Вам из Полоцка¹⁸. Занятно, но утомительно.

Крепко жму Вашу руку.

Ваш Федор Сологуб¹⁹

¹⁶ Сологуб Ф. Полное собрание стихотворений и поэм: В 3 т. / Изд. подгот. Т. В. Мисникевич. СПб., 2014. Т. 2. Кн. 2. С. 369, 690.

¹⁷ Проппер Станислав Максимилианович (1855–1931) — издатель (1880–1917) и редактор (1891–1906) газеты «Биржевые ведомости».

¹⁸ В 1916–1917 г. Сологуб совершал поездки по городам России с лекцией «Россия в мечтах и ожиданиях».

1 января 1917 г.

Дорогой Иероним Иеронимович,

С Новым Годом!

Из Полоцка я посылал Вам письмо насчет гонорара за стихи. Судя по тому, что оно остается без ответа, а изложенное в нем без исполнения, повторяю:

Станислав Максимилианович, при разговоре о гонораре моем вообще, сказал, что гонорар за стихи относится к Вашему ведению. Т. к. я получал почему-то в «Биржевых ведомостях» за стихи по 50 к., что мало даже и по довоенному времени, то теперь эту норму придется повысить хотя бы до 1 рубля. Поэтому очень прошу Вас устроить так, чтобы за стихи мне уплачивали по 1 р. И очень меня обяжете, если дадите какой-нибудь дружеский знак Вашего внимания к этому моему письму, которое для меня является уже вторым об одном и том же.

Преданный Вам

Федор Сологуб²⁰

Контакты Сологуба с Ясинским, редактором и издателем, не ограничивались «Биржевыми ведомостями». Регулярные встречи двух литераторов на «пятницах» Случевского определили участие Сологуба, наряду с другими символистами, в журнале «Ежемесячные сочинения», который Ясинский начал издавать в марте 1900 г.:

СПб. В. О. 7 линия, 20.

6 декабря 1900

Многоуважаемый
Иероним Иеронимович,

Посылаю при этом стихотворение, о котором Вы говорили в пятницу²¹. Я несколько замедлил, потому что мне хотелось заме-

¹⁹ ОР РНБ. Ф. 910. Оп. 3. Ед. хр. 810.

²⁰ Там же.

нить некоторые слова, но плохо удавалось. — Надеюсь, что Вы не забыли Вашего любезного обещания — присылать мне Ваш журнал «Ежемесячные сочинения».

С истинным уважением

Федор Тетерников²²

Кроме того, Сологуб регулярно публиковал свои стихотворения в издаваемых и редактируемых Ясинским журналах «Беседа», «Новое слово», «Новый журнал для всех», «Почтальон»²³.

Еще одна точка пересечений в жизни литераторов — события литературно-художественной и общественной жизни 1900-х – 1910-х гг. В частности, Ясинский был посетителем «воскресений» Сологуба — еженедельных литературных чтений на его квартире²⁴. Сологуб, как член комитета и председатель литератур-

²¹ Имеется в виду «пятница» Случевского, состоявшаяся 24 ноября 1900 г.; см. «Пятницы» К. К. Случевского. Альбом / Публ. С. Сапожкова // Новое литературное обозрение. № 18 (1996). С. 316. Согласно авторскому библиографическому указателю, Сологуб послал Ясинскому стихотворение «Я здесь один, жесток мой рок...», 26 ноября 1900, публикация не состоялась; см.: Сологуб Ф. Полное собрание стихотворений и поэм: В 3 т. Т. 2. Кн. 2. С. 45, 544.

²² ОР РНБ. Ф. 910. Оп. 3. Ед. хр. 810.

²³ См.: Библиография Федора Сологуба: Стихотворения. 18 ноября 1903 Сологуб писал Ясинскому: «Многоуважаемый Иероним Иеронимович, очень благодарю Вас за любезную присылку “Беседы”. Позвольте обратиться к Вам с просьбой довершить Вашу любезность и прислать мне также и Ваш “Почтальон”, за что буду весьма благодарен. Преданный Вам Федор Тетерников» (ОР РНБ. Ф. 910. Оп. 3. Ед. хр. 810).

²⁴ См.: «Тетради посещений» Федора Сологуба. С. 77, 80, 95. Сохранилось приглашение, адресованное Ясинскому, на именной почтовой бумаге Сологуба: «В воскресенье 28 января 1907 года прочтут Г. И. Чулков свою драму “Тайга”, А. А. Кондратьев переведенные им “Песни Билитис” Пьера Луиса. Начало чтения в 11 часов» (ОР РНБ. Ф. 910. Оп. 3. Ед. хр. 810).

ной курии организованного в марте 1917 г. Союза деятелей искусств, пытался привлечь Ясинского к участию в его работе:

Дорогой Иероним Иеронимович,

Из Вашего Кружка поэтов имени Случевского²⁵ к нам во Временный Комитет уполномоченных Союза Деятелей Искусства ходит только один делегат. В качестве второго делегата, может быть, Вы пожелаете послать нам А. А. Кондратьева²⁶.

С приветом

Федор Сологуб²⁷

Дорогой Иероним Иеронимович,

Усерднейшая просьба от Союза Деятелей Искусства, — помогите устройству Дня Свободы²⁸, заготовьте несколько стягов, и завтра 21 мая воскресения в 2 ч. дня пожалуйста в Академию Художеств на общее собрание. Если около Вас есть молодежь — художники, то пригласите их помочь, поработать. Мастерская, где можно работать, при Музыкальной Дrame. Материал и необходимый технический труд будет оплачен. Очень ждем Вашей помощи²⁹.

На просьбу Сологуба Ясинский ответил:

Дорогой Федор Кузьмич!

Недомогаются, и не могу быть в Академии. Немедленно, однако, принялся за задачу, но пришел к печальному выводу.

²⁵ Кружок поэтов и поэтесс «Вечера Случевского» (1904–1917) — литературное объединение, возникшее после смерти К. К. Случевского как продолжение его «пятниц»; возглавлял кружок И. И. Ясинский.

²⁶ Кондратьев Александр Александрович (1876–1967) — поэт, прозаик.

²⁷ ОР РНБ. Ф. 910. Оп. 3. № 810.

²⁸ Речь идет об организованном Союзом деятелей искусств 25 мая 1917 г. в Петрограде Дне поддержки займа Свободы — государственного займа, проведенного Временным правительством России.

²⁹ ОР РНБ. Ф. 910. Оп. 3. № 810.

Работать можно только два дня: вторник и среду, т. е. времени нет.

В магазинах забастовка. Нельзя достать товару — ни шелковой или ластиковой материи, ни позумента для букв — вышивать некогда! — ни кистей — да и вообще материала нет; и еще первого мая рабочие, которым я изготовлял стяги, добывали материал захватным порядком — платили купцам, но под угрозой... и все же хватило шелку и прочего лишь на три стяга.

При бесплатной работе три стяга обошлись дорого; сами рабочие покупали материал; сами делали древки и точили и золотили наконечники; сами шили и нашивали золотые надписи, а все-таки стяг влетел в копейчку.

Смета теперь:

На один стяг — материя — 6 арш<ин> — 90 р.

Позумент — 40 арш<ин> — 28 р.

Два древка лакир<ованных> — 40 р.

Золочен<ые> наконечники по 25 р. — 50

Бахрома — 6 арш<ин> 6 р. — 12

Итого 210 р.

Портному за шитье — 15 р.

Итого — 225

Значит, три стяга обойдутся миним<ум> 700 р. — при накладных неожиданных расходах.

Срок такой короткий, что по совести не могу взяться. Ведь весь вторник уйдет на розыск материала, если даже не будет тех препятствий, о которых сказано выше.

С искренним уважением и преданностью Ваш Иер. Ясинский³⁰.

Однако в «Книге воспоминаний» довольно длительная, лишенная каких-либо обострений история отношений Сологуба и Ясинского³¹, связанная с яркими и значимыми моментами в их

³⁰ РО ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 3. № 802. Л. 3–4.

³¹ Более того, Ясинский в письме о 27 января 1913 г., адресованном Ан. Н. Чеботаревской, выразил возмущение нападками на Сологуба в печати: «Меня до глубины души возмутило отношение “Современного

литературной и общественной биографии, практически никак не обозначена. С одной стороны, это вполне объясняется перенасыщенностью повествования событиями, фактами и героями. С другой стороны, за «игнорированием» персоны Сологуба могли крыться и социально-психологические причины.

Как известно, среди современников Ясинский-человек, как и Сологуб, обладал крайне неоднозначной, зачастую граничащей со скандальной, репутацией. Так, А. В. Скабичевский характеризовал Ясинского следующим образом: «Он привык вращаться в мире пошлости и грязи до такой степени, что ему трудно и представить себе такие душевные движения и страсти, которые возвышались бы над пошлостью»³². Ф. Ф. Фидлер оставил в своем дневнике следующие записи: «Несколько дней назад меня навестила моя бывшая ученица Александра Лаврова. Она нашла место за 25 рублей в месяц, рабочий день составляет три-четыре часа ежедневно, и происходит все это — у И. И. Ясинского, диктующего ей свои повести. Она жаловалась моей жене, что у него на письменном столе разложены, наподобие игральные карты, изображения обнаженных женщин, зачастую — в непристойных позах и положениях» (запись от 30 сентября 1888 г.); «В интимной беседе со мной Ясинский признался, что у него было намерение

мира» к Федору Кузьмичу. Что же касается пародии Измайлова на «Дым и пепел», то на это и автор-пародист Измайлов, и теперешний редактор «Огонька» Бонди, очевидно, посмотрели, как на рекламу роману. Теперь уж такая точка зрения установилась в литературе: карикатура и пародия служат герольдами, разносящими славу писателя. Это «по дружбе». Должен признаться, впрочем, что я бы не напечатал пародии Измайлова, если бы был редактором «Огонька». Но у меня вообще особые взгляды», и подписал письмо: «Искренне любящий Федора Кузьмича, преданный Вам и готовый к услугам» (РО ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 5. № 347).

³² Скабичевский А. Литературная хроника. Трагики, роман И. Ясинского. СПб., 1889 г. // Новости и Биржевая газета. 1889. 20 июля.

обесчестить Лаврову и сделать ее таким образом своей постоянной домашней любовницей» (запись от 5 ноября 1889 г.); «Я рассказал, что он (Ясинский) обесчестил среди прочих и мою бывшую ученицу Александру Лаврову (она сама сообщила мне об этом), дав ей какое-то усыпляющее средство» (запись от 15 октября 1895 г.)³³.

Ясинский, после октябрьского переворота поддержавший новую власть, вполне вероятно, стремился отмежеваться от писателя-современника, имеющего одиозный образ декадента, садиста, порнографа и т. п. Тем не менее, в своих записях, совпадающих по времени с выходом в свет его мемуаров, Ясинский актуализирует именно эту сторону образа Сологуба. В дневнике за сентябрь 1926 г., среди подробных перечней бытовых расходов и вклеенных семейных фотографий обнаруживаются следующие записи:

«Теперь ей кажется, что приснилось. Так дико».

Поэтесса Домашевская³⁴ рассказала, что, когда ей было 14 лет, гимназистке еще в коротком платице, но уже барышне с начинающим обозначаться возрастом, захотелось повидать поэта, Сологуба, Ф. К., и она пришла к нему. — Что вам надо? — спросил он и ласково провел по ее пояснице рукою. — Она покраснела и испугалась. — С какою-нибудь просьбою пришли? — Она стала дрожать, а рука его уже была под ее платицем ниже талии. — Что же, молчание добродетельно, но я люблю, когда девочка кричит! — сказал он,

³³ Фидлер Ф. Ф. Из мира литераторов: Характеры и суждения / Вступ. статья, сост., пер. с нем., примеч., указатели и подбор иллюстраций К. М. Азодовского. М., 2008. С. 46, 70, 164.

³⁴ Домашевская Татьяна Константиновна (1900–1918) — поэтесса, участница литературного сборника «Страда» (Кн. 2. Пг., 1917), выступала со стихами в журнале «Красный огонек» (1918. № 2, 3–4, 5–6, 7, 8–12). В архиве Сологуба сохранились посланные ему стихотворения Домашевской; см. Мисникевич Т. В. Федор Сологуб, его поклонницы и корреспондентки // Эротизм без берегов. М., 2004. С. 107.

взвихрил ей юбку и, как по случаю лета она была без панталон, опрокинул на стол и больно высек розгой «по голой». Она вытерпела и ушла и только на улице пришла в себя и закричала от стыда и боли³⁵.

Сам Сологуб Передонов.

Такую же историю о Сологубе рассказывает художник Соколов (Соколовский). Когда он был розовым мальчиком и был учеником в городской школе на В. О., Сологуб у себя на квартире, в том же училище, раздевал его, клал в постель, утром застиланную предварительно чистой простыней, и драл розгой до крови, после чего доканчивал ладонью. У Сок<олова> до 35 лет с тех пор подергивания головой³⁶.

Показательно, что наряду с откровениями о Сологубе Ясинский демонстрирует и изнанку собственной жизни: в дневник вклеены снимки обнаженной натуры, а также описаны коллизии взаимоотношений с последней любовью престарелого писателя — Ольгой Орефьевной Чикунской.

Возможно, «паучье» (по определению Л. М. Клейнборта³⁷) начало в человеческом облике Сологуба в послереволюционные годы стало для Ясинского доминантой образа писателя и напоминало ему о собственной душевной раздвоенности. Не исключено, что, «забывая» о Сологубе в «Романе моей жизни», Ясинский в известной степени стремился «очиститься» от преследовавшего его до конца жизни собственного «подполья».

³⁵ РО ИРЛИ. Ф. 352. Оп. 3. № 6. Л. 24.

³⁶ Там же. Л. 25.

³⁷ См.: Клейнборт Л. М. Встречи: Федор Сологуб / Вступ. статья, публ. и коммент. М. М. Павловой // Русская литература. 2003. № 1. С. 186–213; № 2. С. 102–121.

МОЦАРТОВСКИЙ ПОДТЕКСТ
СТИХОТВОРЕНИЯ АЛЕКСАНДРА БЛОКА
«НОЧЬ»

ДИНА МАГОМЕДОВА
(Москва, РГГУ)

Ночь

Маг, простерт над миром брений,
В млечной ленте — голова.
Знаки поздних поколений —
Счастье дольного волхва.

Поднялась стезею млечной,
Осиянная — плывет.
Красный шлем остроконечный
Бороздит небесный свод.

В длинном черном одеяньи,
В сонме черных колесниц,
В бледно-фосфорном сияньи —
Ночь плывет путем цариц.

Под луной мерцают пряжки
До лица закрытых риз.
Оперлась на циркуль тяжкий,
Равнодушно смотрит вниз.

Застилая всю равнину,
Косы скрыли пол-чела.
Тенью крылий — половину
Всей подлунной обняла.

Кто Ты, зельями ночными
Опоившая меня?
Кто Ты, Женственное Имя
В нимбе красного огня?

19 ноября 1904¹

Нельзя сказать, что стихотворение Блока «Ночь» обойдено вниманием исследователей. В первую очередь необходимо назвать статью И. В. Владимировой <И. В. Душечкиной-Рейфман>, М. Г. Григорьева <М. Г. Альтшуллера> и К. А. Кумпан «А. А. Блок и русская культура XVIII века»², в которой было обращено внимание на то, что стихотворение написано в период работы Блока над выпускным сочинением «Болотов и Новиков», когда поэт интенсивно изучал литературу по истории масонства. Отмечено, что именно в стихотворении «Ночь» наиболее ощутима связь с масонской символикой: «Ночь наделена масонскими атрибутами: она в черном одеянии, в окружении черных колесниц (ср. черные покрывала и черный гроб в масонской ложе). Наиболее интересна четвертая строфа <...> Орденские ложи убирали сукном, расшитым серебряными пряжками “в виде слез”³. Циркуль же — важнейший масонский символ — знак строителей Соломонова храма. Циркулем испытывали неофитов»⁴. Особое внимание уделено первой

¹ Блок А. А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М., 1997. Т. 2. С. 45. — Далее все ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

² Владимирова И. В., Григорьев М. Г., Кумпан К. А. А. А. Блок и русская культура XVIII века // Наследие А. Блока и актуальные проблемы поэтики: Блоковский сборник. IV. Тарту, 1981. С. 27–114.

³ Незеленов А. И. Литературные направления в Екатерининскую эпоху. СПб., 1889. С. 138.

⁴ Владимирова И. В., Григорьев М. Г., Кумпан К. А. А. А. Блок и русская культура XVIII века. С. 51.

строфе стихотворения, перекликающейся со стихотворением Андрея Белого «Маг», написанным годом раньше и посвященным Валерию Брюсову («В венце из звезд, над царством скуки, / Над временем вознесены — / безмолвный маг, сложивший руки, / Пророк безвременной весны»⁵). По мнению авторов, в стихотворении Белого ощутима полемика «теурга» с «магической» концепцией поэтического творчества, в ответе же Брюсова еще более явно звучат аллюзии на масонские ритуалы: «“Брат, что ты видишь?” — / Как отзвук молота, / Как смех внемирный мне отклик слышен»⁶. Противопоставление фигуры мага и Ночи («Женственное Имя») интерпретировано в статье как оппозиция магического и божественного («София противостоит Волхву»)⁷.

Еще более определенно относительно природы героини стихотворения высказался один из авторов статьи в специальной работе «Масонские мотивы “второго тома” (Университетские штудии А. А. Блока и их отражение в лирике 1904–1905 годов»: «В соловьевском духе может быть интерпретирован второй образ стихотворения. Ночь — Женственное Имя, Ты с прописной буквы — это Вечная Женственность, София, напоминающая Прекрасную Даму первого тома. Она противостоит Волхву-Магу, заполняя собой весь мир»⁸.

Выявленные в стихотворении масонские мотивы не вызывают никаких сомнений. Однако последнее утверждение кажется весьма спорным. Героиня «первого тома» ни в одном стихотворении не именуется «ночью». Правда, можно говорить о развитии мифопоэтического мотива Луны («Поднялась стезею млечной, /

⁵ Там же.

⁶ Там же. С. 51–52.

⁷ Там же. С. 5.

⁸ *Альтишюллер М.* Масонские мотивы «второго тома» (Университетские штудии А. А. Блока и их отражение в лирике 1904–1905 годов) // *Revue des Études Slaves*. 1982. Т. 54, № 4. Р. 605.

Осиянная — плывет», «Красный шлем остроконечный бороздит небесный свод»), хотя, в отличие от стихотворений «первого тома», Луна в стихотворении не табуируется («Под луной мерцают пряжки»). Особенно сомнительным выглядит это отождествление, если учесть, что героиня стихотворения явно демонизируется (красный цвет, связанный в поэтике Блока с мотивами смерти, мотивы опьянения и даже отравы — «зельями ночными опившая меня»). Героиня скорее напоминает будущих «стихийных» героинь «второго тома» — Снежную Маску, Незнакомку, Фаину, воплощающих образ пленной, падшей Софии, противопоставленной героине «Стихов о Прекрасной Даме».

Наблюдения авторов указанных работ легли в основу реального комментария к стихотворению «Ночь» в Полном академическом собрании сочинений и писем Блока (2. С. 611–613). Однако прямое отождествление героини стихотворения «Ночь» с Прекрасной Дамой «первого тома» из комментария все же исчезает. Более того, приводится ответ Андрея Белого на вопрос: «Кто Ты» — «Люцифер»⁹.

Но если героиня — демоническая царица Ночи, окруженная черными колесницами, то как она связана с Магом, волхвом, не только владеющим миром, но и читающим будущие судьбы человечества («знаки поздних поколений»), и, как будто, желающим людям, «миру брений», блага («счастье дольного волхва»)?

Перечисленные в названных работах и в комментарии к собранию сочинений источники отдельных фрагментов текста не объединяются в смысловое или сюжетное целое. Пользуясь определениями Ю. И. Левина, можно сказать, что они позволяют «интерпретировать» стихотворение, — т. е. реконструировать ситуацию,

⁹ *Белый Андрей*. Воспоминания о Блоке // Белый Андрей. О Блоке: Воспоминания. Статьи. Дневники. Речи. М., 1997. С. 196–197.

«описанием *фрагмента* которой мог бы быть данный текст»¹⁰, — но не позволяют «осмыслить текст» — т. е. «поставить ему в соответствие внеязыковую ситуацию, описанием которой мог бы быть данный текст»¹¹. Такого рода дифференциация очень важна для анализа так называемых «темных» стихотворений, которых так много и в символистской, и в постсимволистской традиции. Зачастую читателю и исследователю после имманентного анализа стихотворения и после поиска внетекстовых реалий приходится мириться именно с множественными интерпретациями, помогающими хотя бы отчасти объяснить ряд темных мест в тексте.

Одна из возможных интерпретаций пары Маг (волхв) и таинственная «стихийная» или демоническая героиня — воспроизведение симонианского извода гностического мифа, несомненно, важного для творчества Блока¹². Речь идет о Софии-Премудрости, заключенной в тело земной женщины — Елены, постоянной спутницы Симона-Мага (Симона-Волхва). Мотивы этого варианта гностического мифа узнаваемы не только в ряде стихотворений Блока, но и в его драме «Песня Судьбы». В стихотворении 1906 г. «Лазурью бледной месяц плыл...» (2. С. 120) Блок вновь воспроизводит эту пару, причем героиня названа дочерью Волхва и также связана с мотивами ночи, тайны имени и магии («Ты, безымянная! Волхва / Неведомая дочь! / Ты нашептала мне слова, / Свивающие ночь»).

¹⁰ Левин Ю. И. Лексико-семантический анализ одного стихотворения Мандельштама // Слово в русской советской поэзии. М., 1975. С. 227.

¹¹ Там же. С. 226.

¹² См. в наших работах: Магомедова Д. М. Блок и гностики // Магомедова Д. М. Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М., 1997. С. 70–83; Магомедова Д. М. Александр Блок: Биография и поэтика в свете автобиографического мифа. Siedlce, 2013. С. 41–50.

Однако возможна еще одна интерпретация этого стихотворения: соотнесение пары «Маг — Царица Ночи» с сюжетом последней оперы В. А. Моцарта «Волшебная флейта» (“Die Zauberflöte”). Хорошо известно, что Моцарт был масоном и что в опере «Волшебная флейта» воспроизведены масонские посвятельные ритуалы, испытание-мистерия и вечное противостояние тьмы и света в жизни человечества¹³. За души юных героев — принца Тамино и невинной девушки, дочери Царицы Ночи Памины — борются две силы: сила Мудрости, Разума и Света (Верховный жрец Осириса и Исида Маг, астролог Зарастро) — и сила Зла, коварства и тьмы в лице Царицы Ночи. При этом в первом действии Царица Ночи умоляет Тамино освободить ее дочь Памину из плена злого волшебника Зарастро — намечается сюжет, который в символистской литературе становится мифопоэтическим, мистериальным архетипом: спасение пленной героини от злых сил, от смерти, пробуждение от сна и т. п.¹⁴ Однако во втором действии

¹³ См., напр., *Mann Rosmarie*. Wolfgang Amadeus Mozart — Triumph und frühes Ende: Biografie. Berlin, 1990. S. 356–376; *Чичерин Г.* Моцарт: Исследовательский этюд. Л., 1971. С. 225–238; *Соллертинский И. И.* Волшебная флейта // *Соллертинский И. И.* Исторические этюды. Л., 1963. С. 54–69.

¹⁴ См. о мистериальном сюжете: *Холл П. Мэнли.* Энциклопедическое изложение герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. Новосибирск, 1992. Т. 1. С. 43–88; *Штайнер Р.* Христианство как мистический факт и мистерии древности. Ереван, 1991; *Топоров В. Н.* О ритуале: Введение в проблематику // *Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках.* М., 1988. С. 7–60; *Элиаде М.* Священное и мирское. М., 1994. О роли мистериального сюжета у русских символистов см.: *Силард Л., Барта П.* Дантов код русского символизма // *Studia Slavica Hung.* 35/1–2. 1989. С. 61–95; *Приходько И. С.* Мифопоэтика А. Блока. Владимир, 1994. С. 8–9; *Она же.* Возрождение мистерии в начале XX века. Драма У. Б. Йетса и А. Блока // *Нормативность жанра в зарубежной литературе 18–20 веков: Тезисы докладов межвузовской конференции.* Горький, 1990. С. 34–35.

обнаруживается, что Заратро похитил Памину, чтобы освободить ее из тьмы и сделать женой предназначенного ей судьбой Тамино. Герои проходят ряд испытаний и входят в храм Премудрости, Царица Ночи и ее свита исчезают, потерпев поражение.

В театральных постановках Царица Ночи появляется на сцене трижды, в каждом из трех действий, каждый раз — как будто приплывая в небе на колеснице-троне. Ее окружают три дамы в черном, с полузакрытыми лицами (ср.: «В длинном черном одеянии, / В сонме черных колесниц»; «Под луной сияют пряжки / До лица закрытых риз»). В театральных постановках на ней обычно остроконечный, усыпанный звездами головной убор.

В стихотворении Блока Маг и Царица Ночи не столько противопоставляются, сколько сопологаются. Пара юных героев отсутствует. Однако последняя строфа стихотворения резко отличается от остальных: вместо безличного описания Мага и Царицы Ночи появляется лирический герой, пытающийся разгадать природу героини. Вместо юной невесты в «Волшебной флейте» Моцарта, у Блока героиней оказывается, похоже, сама демоническая Царица Ночи. И финал стихотворения остается открытым, незавершенным: не происходит ни выбора между Магом и Царицей, ни соединения героя и героини. Сюжет «Волшебной флейты» в стихотворении Блока преобразован до неузнаваемости, сохраняя лишь отдельные визуальные атрибуты и общий мистериальный характер встречи героев: мистериальное испытание у Блока дается лишь в самом его начале. Очевидно, что это стихотворение оказывается свидетельством поисков новой героини в лирике Блока после завершения «Стихов о Прекрасной Даме»

Следует отметить, что русские символисты, при всем культе музыки и интересе к разнородным мистическим и оккультным традициям, крайне редко обращались к Моцарту, и появление в лирике Блока реминисценции из «Волшебной флейты» — явление не-

обычное не только для его творчества, но и для символистской лирики в целом. Учитывая, что Блок не получил никакого музыкального образования и полагал, что он «до отчаяния» ничего не понимает в музыке, вопрос об источнике его знаний о «Волшебной флейте» стоит весьма серьезно. Найти упоминания о ней в масонской литературе, изученной Блоком в 1904 г., не удалось. Ни в С.-Петербурге, ни в Москве в 1904 г. эта опера не ставилась (в Большом театре была поставлена в 1906 г., когда стихотворение уже было написано). Можно предположить лишь гастрольные постановки зарубежных трупп, может быть, посещения концертов или спектаклей в зарубежных поездках (путешествие в Бад-Наугейм в 1903 г. или поездка в Италию в детстве). Возможны и рассказы о спектаклях близких Блоку людей, начиная с матери, тетки М. А. Бекетовой, композитора С. В. Панченко (хотя в его письмах к Блоку Моцарт не упоминается ни разу).

До знакомства с единственным символистом, любящим Моцарта больше, чем Вагнера, профессиональным музыкантом, поэтом и прозаиком М. А. Кузминым остается два года. Между тем, для Кузмина «Волшебная флейта» всю жизнь оставалась любимой оперой, он перевел ее либретто на русский язык и в 1921–22 гг. создал лирический цикл «Пути Тамино», включив его в сборник «Параболы». Сопоставление этого цикла со стихотворением Блока «Ночь» было бы весьма поучительно хотя бы потому, что поэт сумел вообще обойтись без Царицы Ночи и атмосферы тьмы. Здесь открывается новый поворот в изучении музыкального репертуара символистской литературы, темы, в равной степени важной и для историка литературы, и для истории культуры эпохи рубежа столетий.

МУЗЫ ПОЭТЕСС¹

ОГЕ А. ХАНЗЕН-ЛЁВЕ

(Вена, Венский университет)

1. «Дама поэтесса» как муза и vice versa

Сексуализация или приватизация музыки в качестве возлюбленной поэта, а также предмета его поклонения, которому посвящено или же приписано то или иное произведение (парадигматичное явление у Данте, Петрарки, Мильтона), накладывается на традиционную антигенерическую природу музыки как пневматического инициатора и, так сказать, запускового устройства². И если поэт при взгляде на музу является «принимающим», то он переносится в частичную, символическую женственность, по отношению к которой музы предстают, так сказать, зачинающими. В этом переменном

¹ Подробнее см. в книге: Aage A. Hansen-Löve, *Schwangere Musen — rebellische Helden. Antigenerisches Schreiben. Von Sterne zu Dostoevskij, von Flaubert zu Nabokov*, Paderborn 2018.

² Типичные примеры этого: Г. Сен-Бри/Владимир Федоровский, *Русские избранницы (Гала Дали, Ольга Пикассо, Лу Андреас-Саломе, Эльза Триоле, Анна Ахматова, Дина Верни)*, Гамбург 1996. О реконструкции мифа поэтессы-музы Ахматовой ср.: Basker, *Fear and the Muse: An Analysis and Contextual Interpretation of Anna Achmatova's "Voronez"* // Special Issue of *Russian Literature* 45/3 (1999), с. 245–360.

У Набокова поэтессы находят своих муз у других поэтесс (Natalia Stagl, *Muse und Antimuse. Die Poetik Vladimir Nabokovs*, Köln/Weimar/Wien 2006, с. 10), но вообще он был не особо высокого мнения о пишущих женщинах. (Brian Boyd, *Vladimir Nabokov. Die russischen Jahre 1899–1940*, Reinbek/Hbg 2005, с. 254).

хозяйстве должно возникнуть творчество, которое инсценирует и маскирует себя в некоем художественном гендерном сдвиге (gender shift). Но если и поэтесса тоже имеет право на музу, тогда эти отношения должны перевернуться и принять в итоге маскулинные черты.

Специфичный русский тип «дамы-поэтессы»³ (среди символистов — Зинаида Гippiус, позднее — Марина Цветаева⁴ и Анна Ахматова) характеризуется тем, что он действует самозарождающимся образом и служит одновременно фигурой для проекции других поэтесс. Может случиться, что художница или поэтесса является музой для других поэтов/поэтесс или же со своей стороны поднимает их в ранг музы. Именно такое многократное хиастическое переплетение придает литературной интертекстуальности ее исключительно персональный характер, так что литературная и художественная история модернизма в период между символизмом на рубеже двух столетий и авангардами разворачивает мерцающую текстуру взаимных при-писываний: сплетение из проекций, сотканное из динамических обратных связей и “Double Binds” между гетеро- и гомоэротическими, фемининными и маскулиными, поэтическими и художественными знаками и адресациями.

Сюда относятся также активные позиции традиционных муз и одновременно «преодолевающих» их — русских «амазонок

³ Ср. одноименное эссе Max Kommerell — впервые в: Corona (1938), с. 488–510, новое издание под этим названием — München 1967. Внутренне родственна китайской придворной даме Коммереля «леди» в рифмованной комедии Кристофера Фрая, также перемещенная в экзотическое прошлое, см.: Christopher Fry “The Lady’s not for Burning” (1948), Frankfurt/M., 1952.

⁴ О взаимных проекциях муз в отношениях Цветаевой и Рильке ср. также у Ulrich Hepp, Untersuchungen zur Psychostilistik am Beispiel des Briefwechsels Rilke-Cvetaeva-Pasternak, Wiesbaden 2000.

авангарда»⁵, которые играли центральную роль особенно в живописи 1910-х или 20-х гг. Самые известные среди них — Наталья Гончарова⁶, Ольга Розанова, Александра Экстер, Любовь Попова, Варвара Степанова. Они были не только музами своих рисующих и сочиняющих стихи мужей, но и сами успешно занимались творчеством. Они уже не просто позировали художнику, но превращались сами в модель Новой Женщины и даже Нового Человечества.

При этом мы имеем здесь в виду растущую армию художниц, которые в качестве «русских муз» оставили на своей родине архетипичный отпечаток. Как будто особое предопределение России заключалось в ее роли музыки для Запада — теперь уже в виде специфического, по-женски окрашенного варианта славянского мессианизма⁷. Сюда относятся женщины-музы Гала Дали, Ольга (Хохлова) Пикассо, Лу-Андреас-Саломе, Эльза Триоле, Лиля Брик⁸, Мария Павлова, Иза де Кирико, Надя Ходасевич-Леже, а также Лидия Делекторская — русская модель Анри Матисса. В конеч-

⁵ *Amazonen der Avantgarde (Амазонки авангарда)*, John E. Bowlt/ Matthew Drutt (Hg.), Guggenheim Museum, New York/Berlin/Ostfilden 1999. Марина Цветаева также снова и снова оперировала в своей интерсексуальной символике мотивом амазонки, ср.: *Mein weiblicher Bruder — Brief an die Amazone*, Berlin 1985/1995.

⁶ Марина Цветаева, *Наталья Гончарова (Жизнь и творчество)*, 1929 в: Marina Zwetajewa, *Gedichte. Prosa*, Leipzig 1990, с. 132–323.

⁷ Daniel Rancour-Lafferiere, *The Slave Soul of Russia. Moral Masochism and Cult of Suffering*, New York 1996; Johanna Hubbs, *The Feminine Myth in Russian Culture*, Bloomington 1993.

⁸ Лиля Брик получила от Пабло Неруды звание «музы русского авангарда»; ее завистливая сестра Эльза Триоле стала позже женой Луи Арагона. О русских музах см.: Александр Корин, *Любовь и страсть Серебряного века. Музы великих*, Москва 2006; Елена Обоймина/Ольга Татюкова, *Мой гений, мой ангел, мой друг. Музы русских поэтов XIX – начала XX-го века*, Москва 2006.

ном счете, и Анну Ахматову можно рассматривать как музу Модильяни, ведь позже она будет объявлена музой всей русской лирики — этой роли она охотно следовала.

Высвобождение женского творчества в эпоху авангарда закончилось в итоге сталинским тоталитаризмом и маскулинизацией женщины в образе фабричной работницы и мускулистой спортсменки. Именно этот антигенерический тип был также и продуктом общей регрессии к матери-роженице и героине, которая стала признаком женской «креативности» с 1930-х гг. (как известно, и в фашизме). Здесь больше не было места для музы: на эту позицию в общем и целом претендовал Великий Вождь, который должен был объединить в себе проекционное поле как танатоса, так и эроса. Сталин стал Большим Отцом регрессирующей в генетичное и генерическое измерение империи, которая должна была повернуть вспять антигенерический толчок модернизма. Теперь вошла в обиход «клановая ответственность», пролетарское или арийское происхождение и укоренение в «народном теле» (Бахтин), которое уже не имело карнавальных черт.



Виталий Комар и Александр Меламид, Сталин и музы (1981–82)

2. «Я — страница твоему перу...»

Я — страница твоему перу
Все приму. Я белая страница.
Я — хранитель твоему добру.
Возращу и возвращу сторицей.
Я — деревня, черная земля.
Ты мне — луч и дождевая влага.
Ты — Господь и Господин, а я —
Чернозем и — белая бумага!⁹

В этих предельно сжатых строчках молодая Марина Цветаева поменяла местами традиционные роли певца и воспеваемой, дамы-поэтессы и поэта-дамы, мужского и женского творчества и переплела их друг с другом. При этом она сначала, как кажется, безвольно отдается грифелю мужчины и выкраивает черно-белый образ собственного тела из земляного и бумажного мира.

В то время, как поэтесса предлагает себя в матриархальной роли как архаичную Землю-Мать¹⁰, которую оплодотворяет не-

⁹ Марина Цветаева, *Избранные произведения*, Москва, Ленинград 1965, с. 130. Стихотворение Цветаевой посвящено Осипу Мандельштаму и было написано в Коктебеле, где тремя годами ранее они в первый раз встретились. См. также: Aage Hansen-Löve, "Das Buch als solches. Russische Beispiele von Puskin bis Mandelstam", в: Phöbe A. Häcker/Thorsten Mundi/Brigitte Rath/Markus Wiefarn (Ред.), *textern. Beiträge zur literaturwissenschaftlichen Kontext-Diskussion*, München 2008, с. 173–198, здесь: с. 129. О Мандельштаме как «музе» Ахматовой см. ее «Поэму без героя» (Anna Achmatova, *Poem ohne Held. Poeme und Gedichte*, Leipzig 1989, с. 138–201); и наоборот, Ахматова фигурирует опять же как муза в стихотворениях Мандельштама.

¹⁰ Для Цветаевой проблема пола муз особенно сложна, ведь она в одинаковой степени направляет свою жизнь и творчество на мужские и женские референтные лица, а также на обоих одновременно, см. об этом: Marina

бесный Свето-Луч (Зевс), делает она это все-таки в виде восьми-стишия, чье искусно-хиастическое перекрещивание опровергает мифопоэтическую адресацию стихотворения, так же как и патриархальное нанесение надписей на женскую *tabula rasa*, которая притом одновременно олицетворяет грамматическую и, конечно, фемининную Россию. При этом нужно принять во внимание, что в русском языке письменный медиум, бумага — женского рода, белая письменная основа означает здесь, как и «черная земля», женское зачатие. Белое обозначает калиптическую проекционную

Zvetaeva, *Mein weiblicher Bruder — Brief an die Amazone*, München 1995.

Для поэтессы проблема родных детей и их замены творчеством встает в утрированной форме. Ахматова считалась музой не только для мужских, но и прежде всего для женских читательниц и поэтесс — так, напр., и для Цветаевой (хотя и в амбивалентном варианте): ср. акмеистское стихотворение Ахматовой о музе: «Муза ушла по дороге...» (1915), где софиологический мотив голубей ассоциируется с музой. Парадокс однополого оплодотворения и рождения выражается в стихотворении Ахматовой «Проплывают льдины, звеня...» (1918), где дарение детей ассоциируется с дарением стихов («От меня не хочешь детей, / И не любишь моих стихов»). Ср.: Jürgen Lehmann, «Die vergeudeten Dichterrinnen» Marina Cvetaeva und Anna Achmatova»: Hiltrud Gnüg/Renate Möhrmann (Ред.), *Frauen-Literatur-Geschichte*, Stuttgart 1999, S. 313. О Цветаевой ср. Konstantin Asadowski (Hg.), *Rainer Maria Rilke und Marina Cvetaeva. Ein Gespräch in Briefen*, Frankfurt/M. 1992. И, наоборот, образ музы в поэзии самой Ахматовой играл центральную роль, которая могла быть также обременительной: «Как и жить мне с этой обузой, / А еще называют МУЗОЙ, / Говорят: “Ты с ней на лугу...” / Говорят: / “Божественный лепет...” / Жёстче, чем лихорадка оттреплет, / И опять весь год ни гу-гу». (“Die Muse”, в: Anna Achmatowa, *Poem ohne Held*, S. 87). В финале поэмы Цветаевой «На красном коне» лирическое «я» лежит как зерно в черной земляной яме, чтобы в итоге стать окрыленным и поднятым с помощью поэтического вдохновения (См. об этом: Dagmar Burkhart, «Semiotik des Raumes im lyrischen Werk Anna Achmatovas und Marina Cvetaevas», в: *Ars Philologica*, Bern, S. 515–527, здесь с. 524).

поверхность, черное — глубокую землю пашен, которую вспахивают четверостишия такой черно-белой поэзии.

Решающий для Цветаевой гендерный сдвиг (gender shift) заключается в том, что метафоричное движение между мужчиной и женщиной¹¹, создание как творчество или как рождение, подвергается радикальной реинтерпретации, причем сама поэтесса здесь диктует — хотя и в высшей степени субверсивным образом. Она сама повторяет архаичный топос подчинения, полностью вбирая обратно в роль плодотворящей «Матери-Земли» свою, традиционно приписываемую маскулинной доминантности, креативность. В то время как она констатирует это не только риторически, но и реализует в поэтическом языковом акте, она претендует именно на то поэтическое творчество, которое буквально падает в ее лоно вместе с пафосом написания. Поэзия оплодотворяет сама себя как андрогин, стихотворение рождает само себя из оплодотворения и зачатия. Слова-семена и яйцеклетки: оно становится ауто-генным, само-генеративным и превосходит, таким образом, дуальный порядок полов, так же как и изначальное разделение двуполого человеческого образа.

То, что здесь сначала может показаться предложением себя или даже домогательством, может оказаться реинтерпретацией метафоры, которая теперь «забирается обратно» своим изначальным владельцем или владелицей в двойном смысле слова. Вполне возможно, что мужчина оплодотворяет мать-землю так же, как он делает записи своим грифелем на женщине как письменной основе:

¹¹ С точки зрения Robert v. Ranke-Graves, весьма специфичной, муза — всегда женщина (*Die Weiße Göttin. Sprache des Mythos*, Reinbek/Hbg 1985, S. 532), «но женщина — не поэт: она — либо муза, либо нет» (S. 537). Ср. также у Döring-Smirnov, "Gender-shifts in der russischen Postmoderne", в: Aage Hansen-Löve (Hg.), *Psychopoetik* (Wiener Slawischer Almanach, Sonderband 31), Wien/München 1992, S. 557–563.

текст, стихотворение, в котором все это происходит, проистекает именно из того «материнского лона», из которого произрастает плод искусственного осеменения. И этот плод больше не является ребенком в мужчине, но тем произведением, которое может произвести только она — «дама-поэтесса». В то же время считается, что поэта/поэтессу нельзя «сделать», им/ей можно только «быть рожденным/рожденной»: “poeta nascitur, non fit”¹².

Цветаевское стихотворение «Ахматовой» (1916)¹³ возникло за два года до посвященного Мандельштаму стихотворения «Я — страница твоему перу...» и является воззванием к женской музе — от поэтессы к поэтессе, от музыки к музее:

О, Муза плача, прекраснейшая из муз!
 О ты, шальное исчадие ночи белой!
 Ты черную насылаешь метель на Русь,
 И вопли твои вонзаются в нас, как стрелы.
 И мы шарахаемся и глухое: ох! —
 Стотысячное — тебе присягает: Анна
 Ахматова! Это имя — огромный вздох,
 И во глубь он падает, которая безымянна.
 Мы коронованы тем, что одну с тобой
 Мы земаю топчем, что небо над нами — то же!
 И тот, кто ранен смертельной твоей судьбой,
 Уже бессмертным на смертное сходит ложе.

¹² О самом афоризме см.: William Ringler, “Poeta Nascitur Non Fit: Some Notes on the History of an Aphorism”, в: *Journal of the History of Ideas* 2/4 (1941), S. 497–504; E. N. Tigerstedt, “The Poet as a Creator. Origins of a Metaphor”, в: *Comparative Literature Studies* 5 (1968), S. 455–488. В связи с культом гения Набокова см.: Stagl, *Muse und Antimuse*, S. 10.

¹³ Для Цветаевой имя «Ах-ма-то-ва» заключает в себе сразу два «имени-семени»: междометие «ах!» и лексему «мать» (“Für Achmatowa”, в: Marina Zwetajewa, *Gedichte. Prosa*, S. 10–11).

В певучем граде моем купола горят,
И Спаса светлого славит слепец бродячий...
И я дарю тебе свой колокольный град,
Ахматова! — и сердце свое в придачу.

Конstellация этого парадигматичного стихотворения о музе предвосхищает другое стихотворение, адресованное к маскулинному поэту (Мандельштаму), которое инсценирует Цветаеву как музу и одновременно поэтессу. В стихотворении к Ахматовой поэтесса (Цветаева) отдается другой музе (Ахматовой) в качестве подарка — и прилагает еще в придачу свою «душу». *Анима* дарит себя другой *Аниме* в двойном смысле: музы здесь выступают как поэтессы, которые обоюдно отдаются друг другу как дары — расстранивая себя без остатка. При этом они меняются своими талантами, обменяв свои имена, которые в свою очередь являются говорящими: плачущее «ах!» и слагающее стихи «цвет-». Женский дар, тотальный подарок, достигает своей высшей точки в удвоении Своего в Другом и *vice versa*, причем оплодотворение традиционной раздельнополой поэзии муз между мужчиной и женщиной растворяется теперь в поэзии как партеногенезе двух женских муз, которые взаимно вдохновляют друг друга и наносят друг на друга надписи.

И даже известная из «стихотворения о бумаге» дуальность Черной Земли и Белого Неба (напр., снег) добивается своего права в цветаевском воззвании к Ахматовой: «белая ночь» (или белые ночи Петербурга) и черная земля (чернозем Украины) соединяются в музе-поэтессе Ахматовой, которая со своей стороны — аналогично дождевому потоку стихотворения к Мандельштаму — погружает аполлинические стрелы в русскую землю. Этот фаллический образ кидущей стрелы Ахматовой переносит Цветаеву в сферу «пораженной» как «оплодотворенной», которая, в свою очередь, становится сестрой для Другой, предлагая саму себя в дар и принимая, таким образом, дополнительную женскую

роль. Оба движения — устанавливающее дистанцию заклинание Ахматовой за счет служения Цветаевой как музы, так же, как и слияние обеих поэтесс в роли муз друг для друга — обе интенции, оба воззвания парадоксальным образом отменяют друг друга и одновременно размножаются до бесконечности.

В мифопоэтическом мире Цветаевой мужчины вполне могут фигурировать как музы, хотя в (русской) литературе практически нет традиции муз-мужчин. И если в символизме доминирует женский образ во всей своей мистически-эротической и нередко даже андрогинной дуальности, то в постсимволистской поэзии Цветаевой эта амбивалентность переносится на мужскую фигуру, а точнее, на соотношение поэта и бога или поэта и демона. Так, в поэме Цветаевой «Молодец» (1922/24)¹⁴ поцелуй музы переосмысливается как акт сексуального слияния, которое влечет за собой сдвиг всей констелляции муз.

В стихотворениях между 1914 и 1926 гг. Цветаева экспериментирует с разными видами маскулинных муз¹⁵; в отличие от Вечно-Женственного в символизме у Блока или Белого мы встречаемся у Цветаевой с «Вечно-Мужским»:

Не Муза, не Муза, — не бранные узы
 Родства, — не твои путы,
 О Дружба! — Не женской рукой, — лютой,
 Затянут на мне —
 Узел.
 <...>
 Доколе меня

¹⁴ «Молодец как мужская муза» в: Christiane Hausschild, Häretische Transgressionen. Das Märchenpoem "Molodec" von Marina Cvetaeva, Zweisprachige Ausgabe mit Kommentar, Göttingen 2004, S. 200.

¹⁵ От «Чародея» (1914) до поэмы «На красном коне» (1920) и «Крысолова» (1924).

Не умчит в лазурь
На красном коне —
Мой Гений! (поэма «На красном коне»)¹⁶

Мы видим здесь редкий случай негативного призывания муз¹⁷: ясные намеки на Анну Ахматову как на пра-музу русской поэзии, так же как на Пушкина, перекидывают мост к эпилогу поэмы, где муза буквально повторяет начальную формулу, в которой речь идет о проекции не-женской анти-музы. Этот мужской гений, который выступает в качестве музы, означает смерть субъекта в стихотворении, а именно того женского субъекта, который в образе мужской музы должен претерпеть свою собственную смерть. Однако для появления мужских муз время тогда еще не пришло. В этом смысле поэтесса сможет выступить как муза для самой себя и при этом освободить мужчину от его исконного проекционного бремени, в том случае, когда он говорит «муза» и имеет в виду возлюбленную.

¹⁶ О мужской музе ср. также: Светлана Ельницкая, *Поэтический мир Цветаевой. Конфликт лирического героя и действительности* (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 30), Wien 1990, S. 198 (Hausschild, S. 210). Об Ахматовой как музе Цветаевой см.: Simon Karlinsky, *Marina Tsvetaeva. The Woman, her World and her Poetry*, S. 102–104 (список литературы по «мужскому» элементу Цветаевой в: Hausschild, S. 210).

¹⁷ О жанре призывания муз в греческой античности см.: Axel Gellhaus, *Enthusiasmus und Kalkül. Reflexionen über den Ursprung der Dichtung*, München 1995, S. 34; Christine Senkel, “Gott und die Muse. Setzkasten für eine Poetik der Begnadung”, в: Klaas Huinzing/ Christian Bendorath/ Markus Bundfuß (Hg.), *Kleine Transzendenzen*, Münster/ Hamburg/ London 2003, S. 246–273, здесь: S. 249 (к призыванию муз в *Комедии* Данте).

Сюда вдвойне примыкает комплексный вопрос о гомо- или гетеросексуальных моделях муз и вдохновений¹⁸. При этом еще раз усложняется проблема мужских муз для поэтесс за счет возможных женских муз для них же — и, наоборот, возможных мужских муз для мужского поэта¹⁹. Но это была бы уже другая история муз и другое авторство, которое вышло бы во всех отношениях за рамки этой работы. Это стояло бы на «другом листе бумаги» и могло бы образовать *revers* «беременных муз» — в определенном смысле «обратную сторону изнанки».

¹⁸ Параллельно к этому многие поэтессы или художницы фигурируют для Цветаевой как музы, которые выступают в качестве партнеров по оплодотворению. См.: Marina Zwetajewa, *Mein weiblicher Bruder — Brief an die Amazone* (1933–1934), München 1995.

¹⁹ Ср. также: Francine Prose/ Brigitte Jakobeit/ Susanne Höbel, *Das Leben der Musen. Von Lou Andreas-Salomé bis Yoko Ono*, München 2004.

НЕРЕАЛИЗОВАННЫЙ ЗАМЫСЕЛ БРЮСОВА: ПЛАНЫ ИЗДАНИЯ СОЧИНЕНИЙ ЛЕРМОНТОВА

КРИСТИНА САРЫЧЕВА

(Москва, ГМИРЛИ им. В. И. Даля)

Творчество Лермонтова привлекало внимание В. Я. Брюсова на каждом этапе его деятельности как поэта, критика и историка литературы. Исследователи неоднократно рассматривали высказывания Брюсова о Лермонтове в его дневниках и аллюзии на лермонтовские тексты в его художественных произведениях [Гудзий; Жаворонков; Калустова; Дронов 1978]. Е. П. Тиханчева в статье «В. Я. Брюсов о М. Ю. Лермонтове» анализирует эстетические взгляды Лермонтова в восприятии Брюсова и отмечает, что одиночество Лермонтова, его противопоставление толпе, идея невозможности «душу рассказать» и быть понятым толпой соответствовали взглядам Брюсова начала 1900-х гг. [Тиханчева].

В статье «Оклеветанный стих» (1903) Брюсов, в контексте своей философско-эстетической концепции, рассматривает поэзию Лермонтова и Пушкина как два разных типа отношения к читателям: «Лермонтов был поэтом для себя самого. В этом существенное отличие лермонтовской поэзии от пушкинской. Пушкин любил повторять, что пишет для себя, а печатает для денег, но его стихи всегда обращены к читателю; он всегда что-то хочет передать другому. Лермонтову было важно только уяснить самому себе свое чувство» [Брюсов 1975: 77]. Возможно, в процитированном фрагменте содержится намек на то, что большую

часть своих произведений Лермонтов не опубликовал, они были напечатаны посмертно.

Идея деления творчества Лермонтова на произведения, обращенные к читателям и скрытые от них, была важна для Брюсова и позднее. В критическом очерке 1914 г., помещенном во втором томе полного собрания сочинений Лермонтова, он писал: «Вся деятельность Лермонтова, обращенная к читателям, ограничена в сущности тремя с половиною годами (1838–1841 гг.)» [Брюсов 1914: XI]. В «Лекциях по русской литературе» (1919) автор акцентирует внимание на том, что при жизни Лермонтова было известно небольшое количество его произведений по сравнению с тем, что осталось неопубликованным и публиковалось посмертно: «Между 1837 г. (“На смерть Пушкина”) и 1841 г. развилась краткая деятельность М. Ю. Лермонтова. Большое число его произведений (драмы, поэмы, лирические стихи) написаны раньше, в ранней юности (Лермонтов род. в 1814 г.), но напечатано лишь по смерти поэта»¹.

Такое разделение на раннее и позднее творчество Лермонтова появляется уже в 1842 г., когда начинают издаваться не опубликованные при жизни произведения поэта. Издание предпринял А. А. Краевский, который в первом томе (1842) решил поместить стихотворения и поэмы, опубликованные при жизни автора, а в следующих публиковались еще не известные публике произведения. Высоко оценивая произведения Лермонтова из записной книжки В. Ф. Одоевского («Выхожу один я на дорогу...», «Сон», «Тамара», «Дары Терека»), опубликованные в четвертом томе, критики считали ранние стихотворения и поэмы Лермонтова «слабыми» и «вялыми» [Межевич: 447]. В критике выражалось сомнение в авторстве Лермонтова: «Остальные мел-

¹ Брюсов В. Я. Лекции по русской литературе // ОР РГБ. Ф. 386. Оп. 41. Карт. 1. 16 л.

кие статьи этой части, не будь они помещены в книге, на заглавном листе которой стоит: Стихотворения М. Лермонтова, можно было подумать, что все это не его работа, — так они далеко ниже прежних его стихотворений; те брали хотя ловким, умным, упругим стихом; а эти... мир его праху!» [Маяк: 56–57].

В то же время высказывалось мнение, что издание его ранних произведений ценно тем, что показывает развитие творчества поэта: «Перечитав пьесы Лермонтова в таком порядке, как они были написаны, вы ясно увидите каждую ступень лестницы совершенствования, по которой шел поэт и на половине которой остановила его неумолимая смерть» [Литературная газета: 176–177].

В издании «Сочинений М. Лермонтова» 1847 А. Смирдина также в начало первого тома были вынесены опубликованные при жизни поэта произведения, далее публиковались остальные тексты. Однако во всех дальнейших изданиях сочинений Лермонтова был принят принцип хронологического расположения текстов.

Описанное разделение легло в основу плана издания сочинений Лермонтова, над которым Брюсов начал работу предположительно в конце 1910-х – начале 1920-х гг. Наше внимание привлекли два плана и краткий проспект Брюсова, которые хранятся в ОР РГБ. Впервые их опубликовал В. С. Дронов [Дронов]. Однако проанализированы они не были. Несмотря на то, что замысел Брюсова не был осуществлен, планы представляют интерес с точки зрения отражения его восприятия творчества поэта в структуре издания.

Во всех трех планах издания Брюсов предлагал публиковать сначала поздние произведения Лермонтова, опубликованные при его жизни и «подготовленные к печати»², а потом — те, которые были напечатаны посмертно. Согласно второму плану, эти две

² Вероятно, здесь предполагалось публиковать стихотворения из записной книжки В. Ф. Одоевского.

части лермонтовского творчества должны были быть распределены по двум томам.

Представленный принцип аналогичен тому, о котором Брюсов писал в своих статьях и лекциях: о разделении поздних произведений, известных читателям, и ранних, опубликованных посмертно.

Во втором варианте плана примечания в скобках показывают, что опубликованные при жизни произведения Лермонтова, с точки зрения Брюсова, имели художественное значение, а его ранние, не опубликованные тексты — биографическое и историческое, но, по-видимому, безотносительно к творческой эволюции Лермонтова.

Принцип публикации произведений Лермонтова соотносится с восприятием Брюсовым его творчества, описанным выше: деление на творчество, открытое публике и скрытое от нее; первая часть имела для него историко-литературное значение, вторая — говорила о личности автора.

Кроме того, во втором варианте отдельно оговаривается публикация вариантов «Демона» («Такие же поэмы и очерки “Демона”»), тогда как в первом варианте плана планировалось опубликовать только одну редакцию «Демона» в разделе поэм Лермонтова, напечатанных при жизни, хотя при жизни поэта поэма была запрещена к печати. Согласно второму плану, отдельно следовало печатать письма Лермонтова, тогда как в первом плане они находятся в одном разделе с набросками в прозе.

В процессе работы Брюсов вносил в план новые уточнения и изменения. В проспекте издания о «Хаджи Абреке» говорится уже не вполне уверенно с примечанием в скобках: «хотя он напечатан против желания Лермонтова, в 1835 г.».

«Краткий проспект издания» поделен на шесть отделов по жанровому принципу. В то же время сохраняется принцип сначала печатать опубликованное при жизни, а потом — опубликован-

ное после смерти Лермонтова. В проспекте не обозначены биографический очерк, примечания, а также полностью отсутствует отдел драм Лермонтова, который присутствует в других двух планах.

Планы издания собрания сочинений Лермонтова Брюсов готовил для Государственного издательства, с которым тогда сотрудничал³. Для этого издательства, по договору № 34 от 25 октября 1918 г.⁴, среди прочего, Брюсов должен был подготовить два издания Лермонтова — книгу лирики и «Песню о купце Калашникове». Однако эти издания также не вышли в свет. Договор на подготовку издания сочинений Лермонтова нами не был найден в архиве Государственного издательства (РГАЛИ, ф. 611). В 1919 г. Брюсов был погружен в работу над изданием Пушкина. Кажется маловероятным, чтобы в это же время он готовил бы еще и собрание сочинений Лермонтова. Скорее всего, замысел издания Лермонтова относится к более позднему времени. Не исключено, что издание предполагалось выпустить к 1924 г., к юбилею Лермонтова, и Брюсов не успел его завершить.

Тем не менее, как кажется, проспект, предложенный Брюсовым, был утвержден в издательстве, поскольку после его смерти в 1924 г. над изданием работали К. И. Халабаев и Б. М. Эйхенбаум⁵. Полное собрание сочинений М. Ю. Лермонтова в одном то-

³ В Государственном издательстве под редакцией Брюсова вышли шесть изданий А. С. Пушкина, а также «Полное собрание сочинений» Пушкина.

⁴ РГАЛИ. Ф. 611. Оп. 2. Ед. хр. 75. Л. 5.

⁵ Позже Халабаев и Эйхенбаум готовили «Полное собрание сочинений» для издательства «Academia», которое было структурировано по хронологическому и жанровому принципам.

ме вышло в Государственном издательстве в 1926 г.⁶ и содержало следующие отделы:

- I. Стихотворения, опубликованные Лермонтовым при жизни.
- II. Стихотворения, опубликованные после смерти поэта.
- III. Поэмы, напечатанные при жизни Лермонтова.
- IV. Поэмы, напечатанные после смерти Лермонтова.
- V. Редакции и вариации «Демона».
- VI. Герой нашего времени.
- VII. Проза, напечатанная после смерти Лермонтова.
- VIII. Драмы.
- IX. Черновики, заметки.
- X. Письма Лермонтова.

В плане издания Халабаева и Эйхенбаума появляется исчезнувший у Брюсова отдел «Драмы». В том «Демона» включены такие поэмы и отрывки, как «Две невольницы», «Азраил», «Госпиталь», «Два брата», «Уланша» и др. В то же время поэма «Ангел смерти», в сюжете которой есть параллели с поэмой «Демон» [Назарова], отнесена к разделу неопубликованных при жизни поэм Лермонтова. Кроме того, издание 1926 г. снабжено вступительной статьей Эйхенбаума «Творчество Лермонтова», примечаниями, краткой биографической справкой и библиографическим указателем.

При распределении произведений на опубликованные при жизни и после смерти Лермонтова нерешенными остаются вопросы: куда относить поэму «Хаджи Абрек», если она напечатана при жизни Лермонтова, но вопреки его намерениям; как поступить с теми сочинениями, которые при жизни были запрещены («Смерть поэта», «Демон», «Маскарад») и со стихотворе-

⁶ В архиве Б. М. Эйхенбаума (РГАЛИ, ф. 1527) сохранились текстологические разработки произведений Лермонтова. Планы издания нами найдены не были.

ниями из записной книжки Одоевского, относящимися к последнему периоду жизни Лермонтова, но опубликованными посмертно и др.

Такой принцип публикации, какой представил Брюсов, был применен в переизданиях собрания сочинений Лермонтова в Государственном издательстве, а также в собрании сочинений Лермонтова под редакцией И. Л. Андроникова (Худож. лит., 1983–1984). Однако в большинстве изданий был принят более удобный хронологический принцип.

Приведем теперь полный текст двух брюсовских планов и краткого проспекта изданий Лермонтова, хранящихся в ОР РГБ. Ф. 386. Оп. 40. Карт. 8:

1 л.

План издания сочинений Лермонтова

1. Биографический очерк
2. Лирич<еские> стихотв<орения>, напечат<анные> при жизни Л<ермонто>ва или подготовленные им к печати.
3. Такие же поэмы Л<ермонтова>ва (Хаджи Абрек, Песнь о купце Калашникове, Мцыри, Демон).
4. Драмы Л<ермонто>ва, подготовл<енные> им к печати (Маскарад).
5. Повести Л<ермонто>ва, напечат<анные> им самим.
6. Лирич<еские> стихотв<орения>, напечат<анные> по смерти Л<ермонто>ва.
7. Такие же поэмы.
8. Такие же драмы.
9. Такие же повести и вообще проза.
10. Письма Л<ермонто>ва, наброски в прозе и т. под.
11. Примечания.
12. Библиография.

2 л.

План издания сочинений Лермонтова

Том 1

1. Биографический очерк

Часть I (Все, имеющее художественное значение).

2. Стихи, напечатанные при жизни Лермонтова или подготовленные им к печати (последнего периода жизни)

3. Такие же поэмы (Хаджи Абрек, Песнь о купце Калашникове, Мцыри, Демон).

4. Такие же драмы (Маскарад)

5. Такие же повести (Герой нашего времени)

Том 2

Часть II (Все, имеющее значение преимущественно биографическое и историческое)

6. Стихи, напечатанные по смерти Лермонтова.

7. Такие же поэмы и очерки «Демона».

8. Такие же драмы.

9. Такие же повести.

10. Такие же ранние наброски Лермонтова.

11. Письма.

12. Примечания.

13. Библиография.

Перед каждым отделом — соответствующее предисловие редактора. После каждого произведения — необходимейшее примечание (кроме общих, в конце издания).

Желательно издать в 2 томах (в каждом томе часть).

3 л.

Краткий проспект издания сочинений Лермонтова

Отд. I

Лирические стихотворения Лермонтова, напечатанные им самим при его жизни или подготовленные им к печати.

Такие же поэмы Лермонтова (Песнь о купце Калашникове, Мцыри, окончательная редакция Демона).

(м<ожет> б<ыть> и Хаджи Абрек, хотя он напечатан против желания Л<ермонто>ва, в 1835 г.).

Отд. II.

Лир<ические> стихотворения Л<ермонто>ва, появившиеся в печати после его смерти.

Такие же поэмы Л<ермонто>ва.

Отд. III.

Различные очерки Демона.

Отд. IV.

Повести в прозе, напечат<анные> при жизни Л<ермонто>ва.

Отд. V.

Проза Л<ермонто>ва, напечат<анная> после его смерти.

Отд. VI.

Письма, заметки и т. под.

Литература

Брюсов 1914: *Брюсов В. Я.* М. Ю. Лермонтов. [Критический очерк] // Иллюстрированное полное собрание сочинений М. Ю. Лермонтова / Под ред. В. В. Калаша. М., 1914. Т. II. С. I–XVI.

Брюсов 1975: *Брюсов В. Я.* Собрание сочинений: В 7 т. М., 1975. Т. 6.

Гудзий: *Гудзий Н. К.* Юношеское творчество Брюсова // Литературное наследство. М., 1937. Т. 27–28. С. 201–210.

Дронов: *Дронов В. С.* Брюсовский план издания сочинений М. Ю. Лермонтова // Материалы и сообщения VI Всесоюзной Лермонтовской конференции. Ставрополь, 1965.

Дронов 1978: *Дронов В. С.* Брюсов и традиции русского романтизма // Русский романтизм. Л., 1978. С. 224–246.

Жаворонков: *Жаворонков А. З.* Брюсов и Лермонтов // Брюсовские чтения 1962 года. Ереван, 1963. С. 138–166.

Калустова: *Калустова Н. Г.* Брюсов и Лермонтов // Лермонтовский сборник 1814–1964. Грозный, 1964. С. 182–202.

Литературная газета: *Б. п.* Стихотворения М. Лермонтова [Рецензия] // Литературная газета. 1843. № 9. С. 176–178.

Маяк: *Б. п.* Стихотворения М. Лермонтова. [Рецензия] // Маяк. 1844. Ч. XVIII. Кн. 36. С. 56–57.

Межевич: *Межевич В. С.* Журнальная всякая всячина // Северная пчела. 1844. 20 мая. № 112. С. 445–447.

Назарова: *Назарова Н. Л.* «Ангел смерти» // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 30.

Тиханчева: *Тиханчева Е. П.* В. Я. Брюсов о М. Ю. Лермонтове // Тиханчева Е. П. Брюсов о русских поэтах. Ереван, 1973. С. 160–183.

«АПОЛЛОН» «ДОМАШНИЙ»:
РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ЖУРНАЛА В ПИСЬМАХ
С. К. МАКОВСКОГО К МАТЕРИ (1909–1910 гг.)

АЛЕКСАНДРА ЧАБАН

(Москва, Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»)

Заканчивая мемуарный очерк о Н. Гумилеве, С. Маковский высказал предположение о печальной судьбе собственного архива, включившего большую часть переписки редакции журнала «Аполлон». По мнению автора, письма сгорели в печи его бывшей квартиры на Разъезжей улице еще зимой 1916 г.¹

Утверждение Маковского, однако, верно лишь частично, о чем говорят периодически появляющиеся публикации переписки главного редактора с сотрудниками². Хранящаяся в ОР ИРЛИ переписка С. Маковского с матерью, Ю. П. Маковской (урожд. Летковой), в этом плане представляет собой документ из несколько иной, «домашней» сферы, но и он также небезынтересен для исследователей русских модернистских журналов начала XX в. («Мир искусства» и «Аполлон»), творчества С. Маковского и в целом истории русской культуры рубежа эпох и Серебряного века.

¹ «В наступившие голодные и холодные года большевики вселили в бывшую мою квартиру каких-то прачек, которые постепенно сожгли, чтобы не замерзнуть, всю мебель и заодно, на растопку, библиотеку и личный архив (так дымом и ушла прошлая жизнь!)» (Маковский С. На Парнасе Серебряного века. М., 2000. С. 232).

² См. примеч. 5, 6 и 10.

Переписка насчитывает около 70 писем к матери, написанных с начала 1890-х гг. по 1916 г. Нас будет интересовать период, когда талант С. Маковского, редактора и организатора, раскрылся наиболее полно, а именно 1909 и 1910 гг., т. е. время становления журнала «Аполлон»³.

История первых лет «Аполлона» довольно подробно изучена исследователями. Так, И. В. Корецкая⁴ описала этапы развития журнала и основные полемики, происходящие внутри и около него. Ряд публикаций писем ведущих сотрудников журнала и главного редактора, осуществленных Н. А. Богомоловым⁵, А. В. Лавровым и Р. Д. Тименчиком⁶, раскрывает неизвестные обстоятельства внутриредакционной политики. Важные стороны идеологической платформы «Аполлона» изложены в работах П. В. Дмитриева⁷

³ Всего за этот период сохранилось семь писем: 17.07, 24.07, 29.07, 06.08. 1909 г.; 07.03, 04.09, 15.09. 1910 г. За период с 1911 по 1915 гг. писем нет.

⁴ Корецкая И. В. Аполлон // Русская литература и журналистика XX века (1905–1917): Буржуазно-либеральные и модернистские издания. М., 1984.

⁵ Богомолов Н. А., Кузнецова О. А. Переписка. В. И. Иванова с С. К. Маковским // Новое литературное обозрение. 1994. № 10.

⁶ Анненский И. Ф. Письма к С. К. Маковскому / Подгот. текста и коммент. А. В. Лаврова и Р. Д. Тименчика // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 год. Л., 1978; Лавров А. В. А. Волинский и журнал «Аполлон» // Лавров А. В. Русские символисты: этюды и разыскания. М., 2007.

⁷ Дмитриев П. В. «Аполлон» (1909–1918): Материалы из редакционного портфеля. СПб., 2009; Дмитриев П. В. Аполлон: очерки истории и эстетики. СПб., 2018.

и Л. Л. Пильд⁸. Тем не менее, содержание писем Маковского к матери может дать новый материал для дополнения истории развития журнала.

Первое упоминание о будущем журнале встречается в письме к матери от 20 октября 1908 г. Насколько известно, это одно из первых свидетельств о начале подготовки журнала. Примечательно также, что сообщение о новом проекте неразрывно сопряжено с упоминанием о способе его существования: «... в свет с “Салонном” зачинается новый журнал; это дело менее верное пока, хотя средства обеспечены, что главное; но я не могу гнаться за двумя зайцами. Предоставим хлопоты другим, а без моей “руки” не знаю, выйdet ли»⁹. Исследователи неоднократно подчеркивали, что главным меценатом журнала был купец М. К. Ушков, впоследствии пайщиками также выступали княгиня М. К. Тенишева и барон Н. В. Дризен¹⁰. Очевидно, что материальная база была не менее важной составляющей в журнальном деле. После согласования финансовых вопросов редакции можно было приглашать сотрудников и формировать тем самым идеологическую платформу. На протяжении всех лет существования «Аполлона» поиски субсидий составляли изрядную долю деятельности С. Маковского внутри журнала: переговоры с Ушковым велись непосредственно через него¹¹. Но, по всей видимости, весьма внушительные суммы,

⁸ Пильд Л. Л. Тургенев в художественной прозе «Аполлона» // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. II (Новая серия). Тарту, 1996.

⁹ ОР ИРАИ. Ф. 230. № 616. Л. 53. Л. 45. об.

¹⁰ См. подробнее: Глуховская Е. А., Чабан А. А. «Аполлон» и «Мускет»: между борьбой и компромиссом (к истории одного письма) // Летняя школа по русской литературе. 2015. Т. 11. № 2. С. 146.

¹¹ См., к примеру, письмо Маковского Зноско-Боровскому от 15.07.1910: «Не думай, пожалуйста, что я от “долгов бежал”, возложив на тебя всю тяжесть кредиторских притязаний... но сразу ничего не делается. Вот

предоставляемые меценатом, зачастую не покрывали всей сметы расходов, и главному редактору приходилось предпринимать иногда весьма радикальные шаги, чтобы воплотить собственный замысел. Так, в следующем письме к Ю. П. Маковской сын просит довольно состоятельную мать о денежной поддержке журнала и о журнальном быте, что делает ее роль в деле «Аполлона» достаточно значимой:

17 июля 1909 г.

Дорогая мама, со дня твоего отъезда я — как белка в колесе. Утром — в типографии: привожу в порядок дела «Аполлона»; днем работаю в библиотеке Гос. Совета и задыхаюсь от книжной пылищи; после 4-х — в редакции, принимаю просителей, сотрудников, поставщиков etc... Вечером бываю в Царском у Анненского: чтение, разговоры, стихи, проза, стихи до бесконечности. Хочется мне чрезвычайно в две недели приблизительно настолько все подытожить, чтобы уехать освежиться хоть недели на три за границу. Боюсь только, что не удастся. Табулевский вынудил таки сдаться! Выловили все до копейки; завтра отнесу в учетный банк всю сумму полностью. Но ты не забыла, что согласилась на первое время субсидировать «Аполлон» в размере 1500 р. Разумеется, в этой сумме те деньги, которые были уже у тебя взяты: 600 р. летом и раньше за мебель и пр. Ты знаешь, конечно, сколько это выходит. Остающиеся до 1500, пожалуйста, прикажи выдать мне банку, если согласна с моим расчетом.

Ушков, которого я видел сегодня, выдает обещанные деньги 15 августа; кроме того есть шансы, что он будет субсидировать и дальше, если дело ему нравится (это будет видно по первому году). Таким образом твои 1500 вернутся к тебе через месяц — полтора самое по-

уже около недели я с милейшим М. К. Ушковым (из Москвы проехали по Волге до Самары) и дела «Аполлона» понемногу выясняются. Прежде всего о ближайшем. Через неделю (приблизительно) ты получишь от М. К. Ушкова 5000 рублей (к 1 августа — во всяком случае). Распорядись ими как можно экономнее!» (ОР РНБ. Ф. 124. № 2645. Л. 11).

следнее. Мне же деньги нужны теперь, т. к. я присмотрел себе, наконец, мебель — великолепную, которую всегда приятно будет иметь у себя. Дивные кресла, стулья и диван из цельной кожи — баснословно дешево, по случаю: 350 р. 4 кресла, 4 стула и диван. Cela vaut toujours ça! Я буду считать эту трату личным приобретением впоследствии. Ведь все, что в квартире редакции, — мое и <у> Ефронов нет никаких прав на это движимое имущество.

Спасибо за милое письмо от Елены¹². Надеюсь, что ты успокоилась на ее счет.

Целую тебя крепко и обещаю писать часто не по обыкновению! Встретимся ли в Лидо¹³?

Твой Сергей¹⁴.

В письме обращает на себя внимание и упоминание об И. Ф. Анненском. В мемуарных очерках Маковский неоднократно подчеркивал то особое положение, которое Анненский занимал в кругу «молодой редакции» журнала¹⁵. В переписке же этот пиетет перед поэтом фиксируется впервые, однако не исключена и доля прагматики. Согласно воспоминаниям Маковского, с Анненским его познакомил Н. Гумилев, активно занимавшийся делами «Аполлона» уже весной и летом 1909 г.¹⁶ Маковский не называет матери малоизвестного молодого поэта, но упоминает о близком знакомстве с довольно уважаемым литератором и директором Царско-сельской гимназии.

¹² Елена Константиновна Лукш-Маковская (1878–1967). Художница, родная сестра С. К. Маковского.

¹³ Усадьба Лидино, расположенная близ ст. Бологое.

¹⁴ ОР ИРЛИ. Ф. 230. № 616. Л. 47–48.

¹⁵ См. об этом подробнее: *Лавров А. В., Тименчик Р. Д.* Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях // Памятники культуры. Новые открытия, 1981. Л., 1983. С. 61.

¹⁶ *Маковский С. К.* На Парнасе Серебряного века. М., 2000. С. 208–209.

В последующих письмах Маковский будет продолжать очерчивать круг «молодой редакции», называя имена только тех сотрудников, которые, вероятнее всего, были уже известны матери. Так, в письме от 24 июля 1909 г. он укажет в числе ближайших своих помощников представителей известных фамилий, А. А. Трубникова и Н. Н. Врангеля, с которыми он ранее сотрудничал в журнале «Старые годы»: «Я продолжаю работать во всю; чувствую себя хорошо. Настали опять ясные летние дни; вернулись Трубников и Врангель — не так одиноко»¹⁷. А в следующем письме (наряду с очередным упоминанием Анненского) только упомянет о появлении «очень дельного» секретаря¹⁸:

6 августа 1909 г.

Мама, дорогая, спасибо за ласковые слова. Чувствую их материнскую заботу и нежность — и так хотелось бы долго отвечать на них. Да нет никакой возможности. Начинается каторжная деятельность; рвут меня на части; день-деньской, часто и вечер до поздней ночи — сотрудники, сотрудники, разговоры...

В то же время каждую мелочь приходится делать самому. Еще два месяца до выхода первого номера «Аполлона» — а я как на угольях. Чтобы было удовольствие от затраченного труда и, главное, — волнение и хлопоты, надо, чтобы результат оказался исключительно «хорошо» <sic!>, а я еще ни в чем не уверен. Здесь продолжает быть лето — пустыня; на письма отвечаю туго; через день — «праздник» и тогда решительно ничего нельзя добиться. Словом — как рыба об лед. Одно приятно, что пока никаких ссор и много надежд. Очень помогает Анненский — милейший по-прежнему. Нашел себе секретаря очень дельного. Деньги на журнал должны быть выданы 20-го августа...

Милая, все-таки непременно сообщи мне вперед — куда ты поедешь после Neuenahr'a. Может быть, несмотря ни на что, хоть на неделю удастся убежать от «стрел Аполлона». Просто проветриться,

¹⁷ ОР ИРЛИ. Ф. 230. № 616. Л. 49.

¹⁸ Е. А. Зноско-Боровский, секретарь «Аполлона» с 1909 по 1912 гг.

поспать спокойно под материнским крылом... Но это, должно быть, мечты!

Целую тебя крепко и люблю.

Твой Сергей¹⁹.

Специфичность адресата, по всей видимости, заставляла Маковского реализовывать совершенно определенную авторскую стратегию, в которой, с одной стороны, неизменно подчеркивался особый собственный статус²⁰ («без моей “руки” не знаю, выйдет ли»; «каждую мелочь приходится делать самому» и т. д.), с другой — упоминались только положительная сторона редакционных дел «Аполлона». Показательным примером здесь оказывается замечание об отсутствии противоречий среди сотрудников («пока никаких ссор и много надежд»). К началу августа 1909 г., как продемонстрировал А. В. Лавров, начинаются первые разногласия внутри редакции, а к сентябрю они достигают своего апогея, в результате которого журнал покидает А. Л. Волинский²¹. Несмотря на

¹⁹ ОР ИРЛИ. Ф. 230. № 616. Л. 51.

²⁰ Здесь стоит упомянуть, что, начиная с 24.07.1909, все письма к матери писались на бланках «Аполлона».

²¹ Лавров А. В. А. Волинский и журнал «Аполлон» // Лавров А. В. Русские символисты: этюды и разыскания. М., 2007. Добавим, что первые конфликты с Волинским, по всей видимости, начались еще за месяц до столкновения с Анненским. Так, о конфликте упоминает О. Дымов 7 июля 1909 г.: «Уважаемый Аким Львович, не придавая вчерашнему Вашему выступлению в “Аполлоне” литературного характера и не желая мешать общему ходу разговора, я свою частную претензию к Вам хочу выяснить только сейчас.

Более чем кто-либо я иду навстречу всяческой критике, внимательно к ней прислушиваюсь и еще, конечно, не хочу и не могу посягать на ее свободу. Но вчерашнее “дурно пахнет”, употребленное Вами по отношению ко мне как к автору, я не допускаю. <... > Неправильности моей речи,

это, в следующем письме Маковский продолжает придерживаться «идиллической» стратегии:

7 марта 1910 г.

Дорогая мама, Пишу тебе, милая, по адресу, который сообщила мне Татьяна. Надолго ли ты в Неаполе? Хорошо ли тебе? Во всяком случае, радуюсь за тебя: здесь, после нескольких почти весенних дней, опять наступила злая осень.

У меня — все по-прежнему — дела, дела и дела... По вечерам сижу дома и читаю с Мариной²² корректуры. К счастью, несмотря на адскую работу, чувствую себя неплохо. Но аполоновские дела идут не совсем гладко... С одной стороны — несомненно растущий успех. Увеличивается подписка, пишутся сочувственные статьи, все больше и больше приобретает почва под ногами. Но магазины вносят долги с немотивированными затяжками (мне должны по комиссиям около 6000 р.), подписанты почти все подписываются в рассрочку, а платить надо не только за напечатанные полярно номера <,> даже многое вперед (фотографии, клише, авансы и т. д.). Бываю у Ушкова. Он чрезвычайно любезен и начинает очень горячо относиться к делу, которое ему нравится, за исключением некоторых деталей, которых легко избежать в будущем. Между прочим, обещает крупную поддержку, тысяч 25, на будущий сезон, берется даже взять на себя издательство. Все это очень хорошо, но чтобы довести дело благополучно, донести мне нужно еще 10000 р. Ушков выдал 5 только, говоря, что мог бы внести остальные не раньше, т. к. именно в эти месяцы у него

небрежности и проч. <...> не дают права так отзываться о труде литератора, каким я себя считаю. Отнести меня к литератору спекулятивному было бы уже не актом критики, а самого подличающего клеветничества.

Я привык Вас уважать, и мне хочется думать, что выражение это у Вас сделалось случайно, необдуманно, и в пылу пафоса. Я буду рад услышать в ближайший срок подтверждение этой моей мысли.

О. Дымов.

Р. С. Копия этого письма послана С. К. Маковскому» // ОР РНБ. Ф. 124. № 1594.

²² Марина Эрастовна Рындина, с 1910 г. — жена С. К. Маковского.

огромные платежи. По многим причинам, как ты понимаешь, мне не хочется «брать его за горло». Чувствую, что тут просто купеческий кризис — переупрямить его значило бы испортить идеальные в настоящее время отношения. С другой стороны, чтобы удалось ехать в Брюссель и Париж для устройства русских выставок, необходимо вложить в дело недостающие только 5000 р. Я хочу попытаться просить Сергея Николаевича выручить меня, но не знаю, где теперь его адрес. Напиши мне, пожалуйста. Я уверен, что смогу вернуть ему эти деньги еще осенью, когда начнется подписка на 1911 г. (или из векселя Ушкова); ибо — буду я редактором «Аполлона» и вперед, или нет, — во всяком случае этого дела нельзя прекращать; слишком оно своевременно, слишком единственно-культурно, слишком многие заинтересованы в нем и слишком он дорог мне. Как ни как мы существуем всего пятый месяц, а разошлось по 200–300 экземпляров каждого №. Если пока немного подписчиков, то только от недоверия в продолжительности предприятия. Со второго года начнется другое.

Целую тебя крепко.

Твой Сергей²³.

Как показывает приведенное письмо, субсидирование Ю. Маковской (или посредничество в субсидировании) не было разовым явлением. Причем требующаяся сумма в несколько раз превышает первую, но к середине мая и этот вопрос был разрешен. 15 мая 1910 г. Маковский пишет Зноско-Боровскому: «Относительно затруднений с Ефронами я написал матери (позвони ей по телефону 223–60) и думаю, что этот вопрос уладится скоро. Но я вовсе не намерен вносить 5000, а только 3000. Осенью же, по возвращении Ушкова, будет покрыт весь долг»²⁴. Письмо к матери от 15 сентября 1910, тем не менее, извещает о том, что долги по «Аполлону» еще не выплачены. Кроме того, выясняется, что обещанный

²³ ОР ИРЛИ. Ф. 230. № 616. Л. 53.

²⁴ Зноско-Боровский Е. Письма к С. Маковскому // ОР РНБ. Ф. 124. Ед. хр. 1770. Л. 6.

к оплате еще в сентябре 1909 г. заем (письмо от 17.07.1909. сумма — 1600 р.) также до сих пор не возмещен:

Ушкова все еще нет в Петербурге. Должен быть в конце месяца. Мне очень стыдно, что я не мог вернуть Калачеву денег в срок, но во всяком случае я их верну: в этом не может быть никаких сомнений. Вообще все долги по «Аполлону» будут заплачены до наступления нового года. Но почему ты считаешь, что я взял у тебя на «Аполлон» 1700 рублей. Ведь мне казалось, что сначала (меблировка) выходило около 600 и потом 600... Но м. б. я взял-то у тебя взял, да не записал в книгу. Когда ты приедешь, мы все восстановим по твоим записям²⁵.

Подобная дотошность в отношении долга (не встречающаяся в переписке с секретарем), как представляется, свидетельствует о довольно стесненном положении «Аполлона» и его главного редактора²⁶, несмотря на его заверения об изменении ситуации к следующему году.

Наряду с «внешней», материальной, стороной дел, «внутренняя» жизнь «Аполлона» вновь изображается довольно идиллически. Так, вопреки заверениям автора, в литературной среде начала 1910-х гг. количество «сочувственных статей» значительно уступало числу осуждающих откликов²⁷. Кроме того, к 1910 г. в России имелось достаточное количество модернистской периодики (как журналов «Русская мысль», «Весна», «Литературно-художественные приложения к журналу “Нива”», немного позже — «Новый журнал для всех», «Мусагет» и т. д., так и газет — «Речь»,

²⁵ ОР ИРЛИ. Ф. 230. № 616. Л. 55.

²⁶ См., например, письмо от 04.09.1910, полностью посвященное вопросам продажи имения Лидино (ОР ИРЛИ. Ф. 230. № 616. Л. 54).

²⁷ См., к примеру: *Эмпирик* <Г. Э. Тастевен>. О петербургском аполлинизме // Золотое руно. 1909. № 7–8–9. С. 136, так и некоторые последующие: *Буренин П.* Критические очерки // Новое время. 1911. 29 апреля; *Гиппиус Вл.* Душа реакции // Речь. 1912. № 60 (3 марта) и др.

«Приазовский край» и др.), чтобы называть «Аполлон» «слишком единственно-культурным».

Как представляется, основной вектор этой «идиллической» стратегии был заложен в одном из первых писем, исполненном «мессианским» пафосом:

29 июля 1909 г.

Дорогая мама, бегут дни за днями; близится осень, подкрадывается незаметно зимнее настроение, и мне делается грустно, когда я подумаю, что это лето мелькнуло для меня как-то особенно призрачно, словно и вовсе не было...

А все-таки уехать отсюда вряд ли удастся. Чувствую это больше с каждым днем. Да, нелегкое я затеял дело!.. Вот ты, наверное, подумала: «К чему? Стоит ли превращать жизнь в какое-то бескорыстное служение своей мечте, вместо того, чтобы здраво и практично и спокойно работать, постепенно улучшая свою материальную независимость?». Неправда ли, ты подумала именно это — как часто говорила мне? Но послушай, милая, разве волен человек отказаться от самого себя? Не могу я жить в России практично и спокойно. Просто не могу. В этом болоте равнодушия, безволя, политической апатии нужны люди, которые бы в области, им близкой, любимой, думали не только о себе, о своих личных удобствах и целях, а о судьбе того дела, которому они служат. Я знаю, что без меня не возникло бы в Петербурге никакого журнала, никакого художественного центра, никакой освежающей литературно-критической струи. Все — вразброд. Ни у кого — энергии культурного общественного строительства. Можно ли жить в такой стране, созная свои силы, ничего не создавать, спрятавшись в свою раковину?

Ко мне приходят десятки людей, сочувствуют мне, поощряют меня и говорят: «Мы устали, хорошо, если Вам удастся!». А вдруг удастся, и рискованное начало окажется именно тем, чего ждут столь многие? Ведь нельзя же вычеркнуть из числа высших нужд народа — искусство, поэзию, литературу, отдать все это в руки сомнительных аферистов из жидов под предлогом «моя хата с краю!»... Мне хотелось бы убедить тебя, что работа моя не блажь, как ты думаешь, но

серьезное и мое дело. В случае неудачи я скажу только — «знать не гожусь». И займусь другим!

Как ты устроилась в Веймаре? Хорошо ли себя чувствуешь? Я здоров, живу очень одиноко, немного скучаю по вечерам, днем «кипаю в котле».

Целую тебя крепко.

Не забываю²⁸.

Содержание письма во многом перекликается с редакционным манифестом «Аполлона»²⁹, где также присутствует оппозиция «мир искусства — обывательский быт»³⁰, неоднократно говорится об устремленности к мечте³¹ и о созидательной деятельности. Образ бога Аполлона как гармонизирующего начала, покровителя искусств, таким образом, не только задает определенный тематический вектор журналу, но и околожурнальным текстам, придавая письмам Маковского к матери нарочито идиллический ореол, воспроизводящий вариацию литературного Парнаса («чтение, разговоры, стихи, проза, стихи до бесконечности»³²), внутри которого отсутствуют какие-либо конфликты, но каждый день приходится бороться с внешним хаосом.

В этом контексте единственное сохранившееся из 1916 г. письмо, где, в отличие от других писем, нет упоминания о журнале,

²⁸ ОР ИРЛИ. Ф. 230. № 616. Л. 50.

²⁹ От редакции // Аполлон. 1909. №1. С. [3]–[4].

³⁰ В письме «болоту равнодушия, безволя, политической апатии» противопоставлялась «энергия культурного общественного строительства»; в манифесте — мир с «болезненным распадом духа» и мир «стройного и ясного <...> искусства».

³¹ В письме: «бескорыстное служение своей мечте», в манифесте «мечта о вдохновляющем идеале», «наступает эпоха устремлений <...> к животворящей мечте».

³² Письмо от 17.07.1909 // ОР ИРЛИ. Ф. 230. № 616. Л. 47.

можно рассматривать как описание мира, утратившего свой рай, где не осталось места искусству³³.

³³ Приведем текст письма полностью:

«7 сентября 1916.

Дорогая мама,

Тысячу раз спасибо за милый подарок, который только что получил, и тысячу извинений за мою эпистолярную леность (хотя все же не одно, а два письма, не считая приписок, я написал за лето). Но зачем говорить, что это от недостатка нежности к тебе? Ты ведь знаешь, что ее много. Только больно не экспансивен я. А “про себя” люблю очень крепко. Может быть, от того и не пишу, что “внутри” нахожусь в постоянном общении и уверен, что мои настроения и мысли до тебя доходят и на большом расстоянии Мысли же довольно грустные. Конца не видать тому трагическому хаосу, в который попала жизнь за войну. Конечно, можно и должно бодриться и терпеть (на фронте не так терпят!), но сроки все-таки близятся, когда будет неважно. Трагедия в том, что Россия не умеет увеличить свою производительность, не умеет напрячь сил в труде. Все работают столько же. Сколько и прежде, даже меньше прежнего, а работников с каждым днем все меньше. Отсюда — недостаток во всем.

Я даже не представляю себе, как протечет эта зима в Петрограде. Нет ни мяса, ни масла, ни молока, ни круп, ни муки (это в земледельческой стране, мировой житнице!). Ничего нет. Курица уже стоит до 10 рублей. Извозчиков тоже нет. Сахару нет, спирту нет. Скоро перестанут булки печь (предупреждали). Словом — какой-то паралич. Что же будет через год, когда заберут в солдаты еще несколько миллионов? В частности, сам я совсем не знаю, как устроить мой бюджет на зиму. Мы питаемся скромнее скромного (только тухлого я не переносу), а кухня обходится свыше 300 рублей!

Прости, что пишу тебе об этих дрязгах, как немецкая мещанка, ужасающаяся увиденным на рынке. Но, откровенно говоря, за последнее время ни о чем не приходится столь думать, как о хлебе насущном. С квартирой для тебя так ничего и не придумаешь. Цены запрашивают безумные, отыгрываясь на новых квартирантах за тех, что выдолбили контракты по старым ценам. Да и нет почти ничего более или менее приличного. Мне остается только предложить тебе переехать к нам (хоть и

Усиление идилического пафоса в предыдущих письмах возможно объяснить и более общими причинами. С одной стороны, столь сильное желание Маковского доказать исключительность своего проекта («слишком оно своевременно, слишком единственно-культурно», «работа моя не блажь, как ты думаешь, но серьезное и мое дело») и прочитывающееся между строк легкое непонимание со стороны матери служат в целом довольно яркой иллюстрацией рецепции модернистов в интеллигентской среде 1910-х гг., в особенности среди представителей старшего поколения.

С другой стороны, вся предпринятая автором активность не имела бы смысла, если бы Маковский не был искренне захвачен судьбой «Аполлона». Однако ученые, освещая деятельность журнала, останавливаются по преимуществу на других членах редакции: Н. С. Гумилеве, М. А. Кузмине, И. Ф. Анненском, Г. К. Лукомском и т. д., оставляя при этом роль Маковского на периферии³⁴. Приведенные нами «домашние» письма к матери служат еще одним красноречивым доказательством того, насколько именно его роль была «прочувствованна» им самим и необходима для журнала.

высоко), отдав на твое попечение Ивана Сергеевича, а мне с Мариной перебраться хоть в гостиницу. Против этого я ничего не имел бы, говоря чистосердечно.

Целую тебя крепко, дорогая, о здоровье моем не тревожься. Все нервы. Ланн опять не нашел никакой болезни. А уехать? Куда теперь уедешь? Да и в долг я набрал много, чтобы как-нибудь заткнуть дырявый мой бумажник.

Твой Сергей» (ОР ИРЛИ. Ф. 230. № 616. Л. 56).

³⁴ Подобная тенденция по преимуществу сложилась в результате деятельности мемуаристов. См.: *Лекманов О. А. Концепция «Серебряного века» и акмеизма в записных книжках А. Ахматовой // НЛО. 2000. № 46.*

ВЛАДИСЛАВ ХОДАСЕВИЧ НА ОТДЫХЕ В КОКТЕБЕЛЕ

АЛЕКСАНДР ЛАВРОВ
(Санкт-Петербург, ИРЛИ РАН)

17 сентября 1915 г. В. Ф. Ходасевич побывал в гостях на подмосковной даче поэтессы Л. Н. Столицы, отмечавшей свои именины. Сопровождавшая его жена, Анна Ивановна Ходасевич, вспоминает:

День был яркий и теплый. Поужинали, изрядно все выпили, в комнате было душно. Владя вышел на балкон и в темноте шагнул с балкона на землю, а балкон был почти на втором этаже. Он не упал, но встал так твердо, что сдвинул один из спинных позвонков. Вскоре у него начались боли в спине, и после долгих исследований выяснилось, что у него начался туберкулезный процесс в позвоночнике. На него надели гипсовый корсет. Летом велели ехать на юг. Носки и туфли сам он не мог надевать, а потому в подмогу ему я послала вместе с ним сына моего от первого мужа, Гаррика, которому было тогда десять лет. Поехали они тогда в Коктебель к Максиму Волошину¹.

¹ *Ходасевич А. И.* Воспоминания о В. Ф. Ходасевиче / Вступ. статья и подготовка текста Л. В. Горнунга // Ново-Басманная, 19. М., 1990. С. 399. В этих воспоминаниях А. И. Ходасевич указывает, что описанный несчастный случай произошел в «день рождения» Любви Столицы, который, однако, датируется 17/29 июня 1884 г. (см.: *Дворникова Л. Я.* Послесловие // Столица Любовь. Голос Незримого. Т. I. Стихотворения. Роман в стихах. М., 2013. С. 605), между тем как именины поэтессы приходятся на 17 сентября ст. ст.

Как сплошь и рядом случается в мемуарных свидетельствах, зафиксированных десятилетия спустя после описываемых событий, не все в сообщаемом А. И. Ходасевич достоверно. Десятилетний Эдгар Гренцион (впоследствии выступивший под псевдонимом Э. Гаррик как исполнитель роли Карла XII во второй серии советского исторического фильма «Петр Первый») не сопровождал тогда Ходасевича в Крым, а жил у родственников отца; он появился вместе с Ходасевичем в Коктебеле лишь летом 1917 г.² Ходасевич, выехав из Москвы 4 июня 1916 г. в Симферополь, первоначально собирался обосноваться в Севастополе и лишь потом решил направиться в Коктебель, где поселился на съемной даче В. А. Мурзанова и прожил там целый месяц³. В один из первых дней пребывания в Коктебеле он встретился на пляже с О. Мандельштамом, несколько дней спустя началось его общение с Волошиным и гостями его дома. «Здесь Макс Волошин, конечно, и Мандельштам. Зовут к себе, да мне не хочется. К тому же, люди они ночные, а я пока что ложусь спать в половине десятого», — сообщал Ходасевич М. О. Гершензону 11 июня 1916 г., на что получил энергичный совет в ответном письме (16 июня): «... так как без работы Вы очень скоро соскучитесь, то, чтобы не скучать, напротив, сойдитесь с Макс. Волошиным и его кружком. Он очень хороший и интересный человек»⁴. В результате Ходасе-

² Ср. сообщение в письме Ходасевича к А. И. Ходасевич, отправленном из Коктебеля 2 июня 1917 г.: «...мы приехали в Коктебель. Живы и здоровы. <...> Эдгар в диком восторге. Пра отказалась брать деньги за наш чердак» (РГАЛИ. Ф. 537. Оп. 1. Ед. хр. 45. Пра — прозвище Е. О. Кириенко-Волошиной, матери М. Волошина).

³ См.: *Шубинский Валерий*. Владислав Ходасевич: Чающий и говорящий. М., 2012. С. 215–216.

⁴ Переписка В. Ф. Ходасевича и М. О. Гершензона / Публикация, подготовка текста, предисловие и примечания Инны Андреевой // *De visu*. 1993. № 5. С. 22, 23.

вич внял приглашениям и рекомендациям: с 6 июля 1916 г. он обосновался в доме Волошина. 24 июня он извещал жену: «6-го числа переезжаю к Волошину. Значит, начиная с 1-го, пиши вместо дача Мурзанова — дача Волошина»⁵.

Предпочтение дому Волошина (кстати, для него не гостевого, а оплачиваемого⁶) Ходасевич сделал, видимо, не без сомнений: в данном случае приходилось выбирать между уединенным жилищем дачника на излечении, каким был дом Мурзанова, и становищем литературно-артистической богемы, не гарантировавшим ни житейского, ни тем более творческого спокойствия. Поначалу он был даже раздосадован угрожающей ему перспективой окупиться в безалаберный коллективный быт друзей-поэтов, о чем с юмором и изрядной долей иронии извещал жену:

Тут случилась беда: из-за холмика наехали на нас сперва четыре коровы с ужаснейшими рогами, а потом и хуже того: Мандельштам! Я от него, он за мной, я взбежал на скалу в 100 тысяч метров вышиной. Он туда же. Я ринулся в море — но он настиг меня среди волн. Я был вежлив, но чрезвычайно сух. Он живет у Волошина. С этим ужасом я еще не встречался. Но не боюсь: прикинусь умирающим и объявлю, что люблю одиночество. Я, черт возьми, не богема <... > (7 июня 1916 г.);

⁵ РГАЛИ. Ф. 537. Оп. 1. Ед. хр. 45. Ср.: Купченко В. П. Труды и дни Максимилиана Волошина. Летопись жизни и творчества. 1877–1916. СПб., 2002. С. 403. Письма Ходасевича к жене, отправленные из Коктебеля летом 1916 г., составляют событийную основу статьи: Муравьева Ирина. «Счастливый домик»: Владислав Ходасевич, Анна Ходасевич и их переписка // Звезда. 2010. № 11. С. 130–146. См. также: Муравьева И. А. Жизнь Владислава Ходасевича. СПб., 2013. С. 192–219.

⁶ За комнату в доме Волошина Ходасевич заплатил (с 6 июля по 8 августа 1916 г.) 35 р. (см.: Купченко В. П. Труды и дни Максимилиана Волошина. С. 403).

«Здесь живет Макс avec son mère, Мандельштам и Шервашидзе, художник. Вижусь с ними мало. Был у Макса вчера, просидел час, днем, конечно. Он тебе кланяется. Удивился, что я без тебя. Вспоминал юные годы» (18 июня 1916 г.)⁷.

Первоначальная настороженность Ходасевича по отношению к волошинскому летнему синклиту легко объяснима — и специфическими особенностями его психологического облика, контрастировавшими с преобладавшими среди коктебельских гостей настроениями житейской беззаботности, и переживаниями, вызванными физическим недугом, и в не меньшей мере переживаниями душевными: самоубийство ближайшего друга, поэта и «заурядвоенного чиновника» С. И. Кисина (Муни), застрелившегося в Минске 22 марта 1916 г., стало для него тяжелейшим ударом, от которого он не мог оправиться долгие годы⁸. И тем не менее Ходасевич решился «перешагнуть черту» — влиться в дружеское сообщество; возможно, и с определенной надеждой сгладить драматизм своей жизненной ситуации. А о том, какой неприужденный, игровой стиль общения установился между насельниками волошинского дома в 1910-е гг., Ходасевич, безусловно, был наслышан еще до своего первого появления в Коктебеле: шутки, розыгрыши, маскарады, мистификации, эпатаж — словом, вся та стихия непредсказуемого артистического поведения, которая была охарактеризована одним словом — «обормотство»⁹.

В 1916 г. с 8 июня по 20 августа в Коктебеле гостила художница Юлия Леонидовна Оболенская, одна из ближайших приятель-

⁷ РГАЛИ. Ф. 537. Оп. 1. Ед. хр. 45.

⁸ См.: *Андреева Инна*. Свидание «у звезды» // Кисин Самуил (Муни). Легкое бремя: Стихи и проза. Переписка с В. Ф. Ходасевичем / Издание подготовила Инна Андреева. М., 1999. С. 358–364.

⁹ См.: *Купченко Владимир*. «Стройтесь в роты, обормоты»: Шуточные сонеты М. А. Волошина // Крымский альбом. Феодосия; М., 1998. С. 175–183.

ниц хозяина дома, жившая там ранее в летние месяцы 1913 г.,¹⁰ активная участница многих коктебельских эскапад, автор шуточного венка сонетов («Всевластный Киммерии господин...»), воспевавшего Волошина «среди обормотов ревностного клира»¹¹. В Коктебеле началось ее дружеское общение с Ходасевичем. А в начале второй декады августа к Ходасевичу приехала Анна Ивановна¹². Не менее недели, до отъезда Оболенской в Москву 20 августа, она, Ходасевич и его жена прожили в волошинском доме вместе и, конечно, под воздействием царившей в нем игровой атмосферы. Наглядное отображение этой атмосферы — адресованное уезжающей художнице прощальное приветствие, сочиненное Ходасевичем и Волошиным (пояснение рукой Оболенской: «Шуточный диплом Ю. Оболенской. Авторы: Влад. Ходасевич и Макс. Волошин. 1916 г.») и записанное Ходасевичем¹³:

¹⁰ См.: *Оболенская Юлия*. Из дневника 1913 года // Воспоминания о Максимилиане Волошине / Составление и комментарии В. П. Купченко, З. Д. Давыдова. М., 1990. С. 302–310.

¹¹ См.: *Образ поэта: Максимилиан Волошин в стихах и портретах современников* / Вступ. статья, составление, подготовка текстов и примечания Владимира Купченко. Феодосия; М., 1997. С. 22–28.

¹² Ходасевич оповестил о ее приезде в Коктебель Б. А. Садовского в письме от 14 августа 1916 г. (Письма В. Ф. Ходасевича Б. А. Садовскому / Послесловие, составление и подготовка текста И. Андреевой. Ann Arbor, Michigan: Ardis, 1983. С. 35). 6 августа А. И. Ходасевич сообщила мужу, что выезжает из Москвы утром 10 августа (РГАЛИ. Ф. 537. Оп. 1. Ед. хр. 88), следовательно, прибыла в Феодосию не позднее 12 августа и, скорее всего, в тот же день добралась до Коктебеля.

¹³ РГАЛИ. Ф. 2080. Оп. 1. Ед. хр. 67. Большая часть текста этого «диплома» приведена в комментариях И. П. Андреевой, Н. А. Богомолова, И. А. Бочаровой в кн.: *Ходасевич Владислав*. Собрание сочинений: В 4 т. М., 1997. Т. 4. С. 630.

Дорогая Юлинька!

Сегодня, в горестный день твоего отъезда, мы, считающие себя твоими ближайшими друзьями, не можем не обратиться к тебе с несколькими словами приветия.

Без тебя будет нам очень грустно. Быть может, кружок наш, который ты так прекрасно объединяла, распадется совсем. Ты помогала нам словом и делом. Ты направляла деятельность нашего общества. Скажем прямо: ты была нашим духовным вождем. В тебе соединялись все качества, отличающие каждого из нас в отдельности. Талантливая, как Щекотихин; начитанная, как Вислоухов; изящная, как Марат-в-ванне; деятельная, как Юра Гусиная Лапа; проворная, как Пудель; задумчивая, как Зайцепес; отважная, как Капар; стройная, как Мария Павловна; красноречивая, как Бабушка Синопли; воспитанная, как г-жа Княжевич; обольстительная, как Джафер; кокетливая, как Елена Юрченко, — ты, тринадцатая, объединившая нас, — была, можно сказать, *Маленьким Мюром и Мерилизом*¹⁴ *Добродетелей*. Это звание мы и просим тебя принять. До свидания! Пиши! Не забывай! Счастливого пути! 20 августа 1916.

Н. Щекотихин	Петр Вислоухов
Σγιοτλι	Княжевич Юра
Марат	Капар Мария Цифракова
Джафер	Елена Юрченко Зайцепёс

К подписям под этим документом Оболенская много лет спустя (20 февраля 1936 г.) сделала пояснения:

Щекотихин
Вислоухов — личности, вымышленные Ходасевичем¹⁵.

¹⁴ «Мюр и Мерилиз» — один из крупнейших универмагов в Москве (в 1907 г. преобразован в паевое товарищество) в пятиэтажном здании на Петровке (д. 2); имел 44 отделения со штатом служащих свыше 1500 человек.

¹⁵ Это указание не соответствует действительности. Среди писем к Волошину сохранилась адресованная ему недатированная открытка: «Шлем привет. Спешим. Н. Щекотихин, П. Вислоухов, Ю. Оболенская» (*Воло-*

«Марат в ванне» — старушка-певица в Коктебеле¹⁶.

«Юра Гусиная Лапа» — молодой человек, грек.

Пудель и Зайцепес — вымышленные демонические существа¹⁷.

Марья Павловна Цефракова — хозяйка столовой¹⁸ (мать «Юры»).

Синопли — владельцы лавочки¹⁹.

Г-жа Княжевич — жена писателя Арцыбашева²⁰.

Капар — лодочник-турок.

Джафар — извозчик.

Елена Юрченко — горничная²¹.

шин Максимилиан. Собрание сочинений. М., 2011. Т. 10. С. 523); имеются сведения о пребывании Н. Щекотихина в Коктебеле с 8 по 26 августа 1916 г. (Купченко В. П. Труды и дни Максимилиана Волошина. С. 406, 407). Ныне сведения о Николае Николаевиче Щекотихине (Щекотихине; 1896–1940), в 1910-е гг. студенте Московского университета, затем искусствоведе, авторе книги «Феликс Валлотон» (М., <1918>), историке искусства Белоруссии, дважды арестовывавшемся, собраны в статье: *Соболев А. Л.* На краешке стола (Записки комментатора) // Литературный факт. 2018. № 8. С. 276–282.

¹⁶ Софья Георгиевна Попова (урожд. Катрухина; ?–1920) — певица, владелица дачи «Отрада» в Коктебеле (с 1902 г.) совместно с Л. Н. Баженовой.

¹⁷ Пудель — одно из коктебельских прозвищ актера Камерного театра Владимира Александровича Соколова (1889–1962), однако сведений о его пребывании в Коктебеле в августе 1916 г. не имеется.

¹⁸ М. П. Цефракова (ум. до 1941) — владелица столовой и морских ванн в Коктебеле в 1913–1919 гг. (Кто был кто в Феодосии и Феодосийском уезде, включая гостей. 1783 – 1-я треть XX в.: Опыт биографического справочника / Сост. В. П. Купченко, Р. П. Хрулёва. М., 2018. С. 633).

¹⁹ Александр Георгиевич Синопли (1879–1943), владелец кафе «Бубны» в Коктебеле в 1913–1919 гг., и его жена Варвара Семеновна Синопли, повар.

²⁰ Елена Ивановна Арцыбашева (урожд. Княжевич), актриса московского театра К. Н. Незлобина.

²¹ Горничная у Е. О. Кириенко-Волошиной в 1916 г.

Расставание четы Ходасевичей с Оболенской послужило поводом для продолжения общения посредством переписки — но не банально-информативной, а в том же коктебельском маскарадно-юмористическом стиле. «Обормотские» эскапады продолжились в эпистолярном варианте. К письмам Ходасевича к ней, отправленным в Москву из Коктебеля, Оболенская впоследствии дала разъяснение: «Шуточная переписка В. Ф. Ходасевича с Ю. Л. Оболенской (после отъезда Ю. Оболенской из Коктебеля условились считать, что уехала не она, а Анна Ив<ановна> Ходасевич, а Оболенская осталась с Ходасевичем. Письма обращены к Анне Ивановне)»²². К мистификации подключился и М. А. Волошин; 3 сентября он отослал Оболенской письмо, начинавшееся словами: «Многоуважаемая Анна Ивановна, Вы были совершенно правы: после Вашего отъезда начались чудеса в мастерской», — далее описывались разные небылицы и в дополнение к ним сообщалось: «Юлия Леонидовна так удачно держится Вами, что никто еще не заметил подмены. <...> Ходасевич опять без Вас мается и ждет ежедневно писем и почталиона»²³. Сам же Ходасевич положил начало этой нетривиальной переписке уже на следующий день после отъезда Оболенской (отправлено письмо, судя по почтовому штемпелю, 23 августа):

Коктебель, 21 авг<уста> 916. Вечер.
Милая Нюра!

Вот уже второй день я без тебя. Очень соскучился, — особенно надоела мне Юлия Леонидовна. И зачем ты с ней поменялась! Не надо было.

Она по-прежнему нестерпима. <3 строки вымарано> Злитя все время: ревнует меня к каждой девушке. Просто сил нет.

²² РГАЛИ. Ф. 2080. Оп. 1. Ед. хр. 67. Приводимые ниже письма Ходасевича к Ю. Л. Оболенской хранятся под тем же шифром.

²³ Волошин Максимилиан. Собрание сочинений. Т. 10. С. 519.

<4 строки вымарано>

В Коктебеле неладно: стали пропадать вещи. Это, конечно, ее рук дело. Еще до твоего приезда я это за ней заметил: у меня — деньги, книги, 2 носовых платка, у Пра — сахар, у М. А. — краски. Он ругает меня за то, что я допустил вашу мену. Говорит, что ждал с нетерпением ее отъезда — и вот, на тебе: застряла. Ну, довольно: такая особа не стоит того, чтобы о ней долго разговаривать.

Вот тебе поручения:

1) Позвони к Конст<антину> Абрам<овичу> Липскерову и узнай у него адрес Парнок²⁴: мне нужно. Телеф<он> Липскерова — 2-21-74, в квартире.

2) Сейчас же верни мне мои зеленые брюки: ты нечаянно уложила их со своими вещами.

3) Заплати за электричество: за нами накопилось рублей 30. Плати, брат, коли взялся за гуж. А 1-го числа не забудь заплатить за квартиру и Фросе жалованье.

Спасибо за открытку. Ю. Л., конечно, отняла ее и разорвала, ибо взревновала меня к нарисованным купальщицам. Ну, ты знаешь ее стиль, — поймешь, что́ было.

Если увидишь Екатерину Ивановну²⁵, поклонись ей от меня, но ничего не говори про дочку. Не надо ее лишний раз огорчать. Она все сама знает. Нельзя не преклониться перед ее молчаливым страданием.

Будь здорова. Целую крепко.

Твой Владислав.

Фед<ору> Конст<антиновичу>²⁶ жму руку. Ю. Л. здесь распускает про него самые гнусные сплетни. Какая гадость!

²⁴ Поэт, переводчик, драматург К. А. Липскеров (1889–1954) и поэтесса, литературный критик София Яковлевна Парнок (наст. фам. Парнох; псевдоним Андрей Полянин; 1885–1932).

²⁵ Е. И. Оболенская (1852 – ок. 1922) — мать Ю. Л. Оболенской; гостила вместе с нею в 1916 г. в Коктебеле.

²⁶ Ф. К. Радецкий (1873 – ок. 1943) — юрист, чиновник особых поручений при Министерстве финансов; близкий друг Оболенских.

Как это, так и следующее письмо Ходасевича, ответное на письмо Оболенской под маской А. И. Ходасевич (которое не выявлено), включает, по всей видимости, помимо игрового содержания, также вполне реальные и конкретные сообщения и просьбы:

Коктебель, 2 сент<ября> 916.

Милая Нюра,

спасибо за исполненные поручения. Насчет теплого пальто — не одобряю, но уж теперь поздно. Береги его, по крайней мере. Красные чулки — вздор: ты не какая-нибудь Юлия Леонидовна, чтобы прибегать к таким грубым способам действовать на воображение старых развратников. Это она здесь ходит в штанах и босиком. Тебе все это не к лицу. Ты женщина из общества.

Напрасно ты меня к ней ревнуешь. Ты, вероятно, забыла ее — а то бы этого не говорила.

Я здоров, жив, кое-что даже стал пописывать. Еще раз большое тебе спасибо за то, что узнала адрес Парнок.

Ю. Л. здесь распускает слухи, что ты «бежала» с Федором Константиновичем. Стиль!..

Да, что за вздор ты пишешь про мои «привычки»? Вот пожила бы ты с Ю. Л.! Она по<...> <2 строки вымарано> К чему тебе лечить волосы? Какие ни есть — а лучше, чем мочало Юлии Леонидовны.

В день моего приезда (17-го) приготовь мне ужин. Помни: плавающего и растущего я не ем. Кстати: м<ожет> б<ыть>, Ю. Л. могла бы нам заменить Фросю? (Ведь ей своей мазней не прокормиться — сделаем доброе дело). К столу, конечно, пускать ее неудобно, открывать гостям двери — тоже. Но на кухне она была бы терпима. Как думаешь? Напиши.

Какая канарейка у Большакова?²⁷ Не помню.

Ю. Л. получила от Кандаурова²⁸ (есть такой испитой чиновник) просьбы прислать картины для Мира Искусства. Рада до неприли-

²⁷ Поэт и прозаик Константин Аристархович Большаков (1895–1938).

чия. Бегала хвастаться к князю Орбелиани²⁹. Они очень спелись здесь. Что-то мажет. Вероятно, на днях пошлет.

Прощай. Пиши. Целую.

Владислав.

Разыщи Елену Юрченко и передай прилагаемое письмо. Прочти: вот глупая баба! Хотя кое в чем права. Ну — ты все поймешь.

Далее в мистификацию вовлекается еще один участник: адресат письма — Ф. К. Радецкий под маской коктебельской горничной Елены Юрченко:

Елена!

Вы меня спутали с Ф. К. Радецким: это он Вас целовал. Ваша юбка у Юлии Леонидовны. (Стриженой).

Не волнуйтесь и не расстраивайтесь. Если будет ребенок — взъщем с Радецкого содержание. Я вам это устрою. Не люблю я таких «господ». Своих ему мало? Тьфу!

Влад. Ходасевич.

Вашего Джафера призывали, но отпустили³⁰.

Эпистолярный маскарад прекратился с отъездом Ходасевичей из Коктебеля; видимо, лицедейская энергия, излучавшаяся домом Волошина и его обитателями, утрачивала свою силу в отдалении

²⁸ Константин Васильевич Кандауров (1865–1930) — театральный художник, осветитель Малого театра в Москве, организатор художественных выставок; близкий друг Волошина и Оболенской.

²⁹ Вероятно, имеется в виду один из сыновей председателя Коктебельского общества благоустройства Константина Яковлевича Орбелиани (1849–1915) — Константин Константинович (Котя; 1901–1947) или Георгий Константинович (Жорж; 1903 – ок. 1950) (согласно справке из архива В. П. Купченко).

³⁰ Речь идет о призыве на военную службу. Летом 1916 г. сам Ходасевич подлежал военному призыву, но получил белый билет (см.: *Муравьева Ирина*. «Счастливым домик»: Владислав Ходасевич, Анна Ходасевич и их переписка. С. 138, 146).

от «киммерийских Афин». На обратном пути в Москву Ходасевич отправил Оболенской следующее краткое послание на открытке:

Феодосия, 24 сент<ября> 916.

Милая Юлия Леонидовна, я надеюсь, что все наши недоразумения кончены, и с тех пор, как Анна Ивановна водворена на место, — мы снова друзья. Простите, что не позвонил к Вам: проклятый флюс только что прошел. Во вторник³¹, вероятно, буду в Москве. Привет Вашей маме и Федору Константиновичу. Приходите чай пить. Ваши кланяются. Марат резвится.

Владислав Ходасевич.

19 октября 1916 г. Ходасевич писал Волошину из Москвы: «Я, кажется, пока что побиваю все рекорды трудоспособности»³² — и перечислял далее то, что уже успел сделать: стихотворный перевод, статьи, перевод из Стендаля, рецензии. Пребывание в Коктебеле наверняка способствовало этому взлету творческой активности. Летом следующего года Ходасевич вновь объявился в доме Волошина.

³¹ 27 сентября.

³² Ходасевич Владислав. Собрание сочинений.: В 4 т. Т. 4. С. 406.

ЕЩЕ РАЗ О ВЯЧ. ИВАНОВЕ И РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИИ

ГЕННАДИЙ ОБАТНИН

(Хельсинки, Хельсинкский университет)

При жизни Вяч. Иванова критики не раз третировали его как темного и сугубо книжного писателя, для понимания которого необходимо прежде овладеть чуть ли не всем культурным наследием человечества. Оставляя за скобками ответ на вопрос, насколько запутать читателя входило в его авторскую задачу (нам кажется, если и входило, то лишь в малой степени), заметим, что ивановедение за годы своего существования накопило определенный ресурс наблюдений относительно интертекстуальных связей его поэзии. По целому ряду причин русской литературе здесь повезло больше, и внимание исследователей естественным образом привлекали авторы, о которых Иванов либо написал отдельные работы, либо упомянул в своих статьях или поэтических текстах. Однако даже после статьи С. С. Аверинцева «Вячеслав Иванов и русская литературная традиция», полной проникновенных наблюдений и, как это ясно уже по ее заглавию, призванной систематизировать накопленный материал, все еще ощущается недостаток обобщений. Например, очевидный для раннего Иванова интерес к Лермонтову, как кажется, может быть связан в том числе и с широкой (от Мережковского до Горького) популярностью этого автора в 1890-е и ранние 1900-е гг., когда происходило формирование Иванова как поэта и его вступление на литературную сцену. Строки из лермонтовского стихотворения «Расстались мы, но

твой портрет...» становятся у него отправной точкой для творческого задания: «Написать стихотворение о молитвенном настроении, овладевающим душою в разрушенных храмах, и о том, что в разрушенных и покинутых храмах приятнее молиться и что падшие боги — храм разрушенный — все храм, кумир поверженный — все бог» [Обатнин 1991: 31]. Если хотя бы предположить, что лермонтовский мадригал, обращенный к сестре Авроры Шернваль, Эмилии Мусиной-Пушкиной, со строками: «Графиня Эмилия / Белее, чем лилия», отозвался в ивановском «Но белее — лилия Галилеи!» из стихотворения «Аттика и Галилея», то проявится природа его восприятия Лермонтова как поэта удачной строки или сентенции в стихах.

Изречение всегда имеет автора или кому-то приписывается, и это противостоит другому важному для Иванова способу восприятия чужого слова. Второй его полюс образуется использованием топосов, на плодотворность применения которых к анализу ивановской интертекстуальности нам уже случалось указывать [Обатнин 2005: 318–323]. Несколько схематизируя, можно сказать, что, в отличие от цитаты, топос отнюдь не цикада (по слову О. Манделштама), это коллоквиальный язык, а не выточенная фраза, и это больше прием символизма, чем акмеизма. Аверинцев справедливо назвал ивановский взгляд на Гоголя через призму комедии Аристофана апелляцией к «всемирному, древнему», а значит, и всеобщему, и такой подход — «родовой чертой символизма» [Аверинцев: 342]. Может быть, именно поэтому обращение с ивановскими произведениями с точки зрения «школы подтекстов» редко выглядит убедительным?

Если присмотреться к уже сделанным находкам в области межтекстовых связей у Иванова, то можно заметить, что зачастую они являются собой примеры «полигенетической цитаты» (З. Г. Минц). Уже давно Д. М. Магомедовой убедительно была продемонстрирована интертекстуальная связь между одним из самых известных

сонетов Иванова «Любовь» (см.: «Мы — два грозой зажженные ствола...») и стихотворением А. Фета «Восточный мотив»: «Мы два конька, скользящих по реке, / Мы два гребца на угле челноке, / Мы два зерна в одной скорлупке тесной» и т. д. Однако тот же автор справедливо указывает, что само фетовское стихотворение наследуют пушкинскому «Подражанию арабскому» с его «Мы точь-в-точь двойной орешек под единой скорлупой» [Магомедова: 169–170]. Современные комментаторы Фета возводят это к первоисточнику, «Гюлистану» Саади [Фет: 530], сборнику, находившемуся в поле зрения русского литературного модернизма. Несмотря на то, что фетовский фрейминг этой темы Иванову, очевидно, наиболее близок, нельзя упускать из виду и топологическую перспективу этого приема. То же можно сказать и о мотиве цветущего сердца, который попал в ивановский цикл «Мой дом», только пройдя через руки И. Козлова, Фета и В. Соловьева (см. подробнее [Обатнин 2010: 313–316], об использовании его другими символистами см. [Петрова: 61–66]). Однако и топос может зазвучать; приведем два примера того, как он под пером Иванова становился, говоря языком ранних формалистов, «ощутимым».

Топосу описания сочинительства как мореплавания в известной книге Э. Р. Курциуса, которая и вернула этот термин античной риторики в арсенал нашего филологического обихода, посвящен отдельный подраздел. С корневой метафорой мореплавания было связано и несколько побочных: сознание поэта — лодка, начать текст — поставить парус, закончить — прибыть в гавань и т. п. [Curtius: 128–131]. Из примеров, которыми пользовался немецкий ученый, возьмем те, которые, вне всякого сомнения, были известны Иванову. Это неоднократно переводившаяся ода Горация (Carmina IV, 15), начало которой процитируем в переводе А. Фета:

Уже я воспевать хотел коварный бой
И гибель городов, но лирный глас раздался,

И Феб вещал, чтоб я с тирренскою волной
Под утлым парусом бороться не пускался. <...>

Начало II трактата дантовского «Пира» развивает тот же образ:

После вступительного рассуждения в предыдущем трактате мною, распорядителем пира, хлеб мой уже подготовлен достаточно. Вот время зовет и требует, чтобы судно мое покинуло гавань; посему, направив парус разума по ветру моего желания, я выхожу в открытое море с надеждой на легкое плавание и на спасительную и заслуженную пристань в завершение моей трапезы.

Добавим к этому знаменитую «Оду на день восшествия на всероссийский престол Ея Величества Государыни Императрицы Елисаветы Петровны 1747 года» М. В. Ломоносова:

<...> Чтоб слову с оными сравняться,
Достаток силы нашей мал;
Но мы не можем удержаться
От пения твоих похвал.
Твои щедроты ободряют
Наш дух и к бегу устремляют,
Как в понт пловца способный ветр
Чрез яры волны порывает;
Он брег с весельем оставляет;
Летит корма меж водных недр. <...>

И, наконец, вспомним «Осень» А. С. Пушкина, с ее описанием вдохновения как начального момента мореплавания:

Так дремлет недвижим корабль в недвижной влаге,
Но чу! — матросы вдруг кидаются, ползут
Вверх, вниз — и паруса надулись, ветра полны;
Громада двинулась и рассекает волны.

Все эти тексты рисуют сочинительство, вдохновение и художественную речь как движение корабля, но в «Римском дневнике» Иванова, цикле, написанном в глубокой старости, за пять лет

до смерти, поэт декларирует, что поэзия — это его неподвижность (библейские аллюзии в начале текста очевидны):

Поэзия, ты — слова день седьмой,
Его покой, его суббота.
Шесть дней прошли, — шесть злоб: как львица, спит Забота;
И, в золоте песков увязшая кормой,
Дремотно глядячи на чуждых волн тревогу,
Святит в крылатом сне ладья живая Богу
И лепет паруса, и свой полет прямой.

Перейдем к одному из самых разработанных топосов, ассоциации поэта с птицей, глубоко укорененного в античной, а далее и в мировой поэзии. Иванову, разумеется, он был хорошо знаком, например, в стихотворении «Переводчику» из сборника «Прозрачность» заглавная профессия определяется как ловля птиц, причем каждому из поэтов приписан характерный их вид:

Будь жаворонок нив и пажитей — Вергилий,
Иль альбатрос Бодлэр, иль соловей Верлэн
Твоей ловитвою, — все в чужеземный плен
Не заманить тебе птиц вольных без усилий,
Мой милый птицелов, <... >

Но особая роль в связи с профессией поэта принадлежит лебедям. В качестве примера возьмем восьмое стихотворение из ивановского цикла «Лебединая память», которое в первой публикации называлось «Превращение», а в последнем подготовленном поэтом сборнике «Свет вечерний» получило название «Поэт» (1915). В книге текст был немного изменен, но это сейчас для нас не существенно:

В полог ночи письмена
Вотканы Афиной.
Струй эфирных глубина;

Дно — узор змеиный¹;
В кольцах тайнопись видна
Зоркости орлиной.

В орлей стае я летал,
Девы тайнопись читал, —
В омут пал летейский:
Вспыхнув ревностью к орлу,
Ты пустил в меня стрелу,
Бог гиперборейский.

Дух замерший из орла
Лебедем воздвигнул,
Дал мне белых два крыла,
Лирой व्यю выгнул.
На упругий хлад стекла
Я, ликуя, прыгнул.

Мудрость неба я забыл,
Вспомнил, кем издревле был,
Вспомнил песнь родную.
Знает Бог, о чем пою
И зачем окрай струю
Плеском крыл волну.

Некоторые из мест этого текста требуют беглого комментария: Дева во второй строфе — это та же самая Афина (Афина-Парфенос, чей храм всем известен как Парфенон), «бог гиперборейский» — Аполлон, которого лебеди унесли в страну Гипербореев по сюжету несохранившегося гимна Алкея, пересказанного ритором Гимерием, и переведенного вновь в стихах самим Ивано-

¹ Символ «змеиной Нивы», она же «пажить вечных Причин», был уже использован поэтом в поэме «Сон Мелампа» (1907), а на символике змеи как символа мудрости не останавливаемся.

вым (сам поэт назвал это «опытом условной реставрации» [Алкей и Сафо: 199; см. коммент. на с. 264]). Лебедь как птица Аполлона, очевидно, задает не только символику этого стихотворения, но и названия всего цикла, а также, возможно, логику переименования текста (из «Превращения» в «Поэта»). Однако собственно сюжет стихотворения, превращение в лебедя, имеет литературный источник: это опять ода Горация (*Carmina* II, 20), многократно переведенная на русский язык, из ивановских современников — Блоком и Брюсовым. Впрочем, ярче всего метаморфоза героя получилась в переложении Г. Державина, который так и назвал свое стихотворение, «Лебедь»:

< ... > И се уж кожа, зрю, перната
Вкруг стан обтягивает мой;
Пух на груди, спина крылата,
Лебязьей лоснюсь белизной.
Лечу, парю — и под собою
Моря, леса, мир вижу весь;
Как холм, он высится главою,
Чтобы услышать богу песнь. < ... >

Переложение Державина интересно не только непревзойденной выразительностью, но и упоминанием песни Богу, которую мир под летящей птицей готов от нее услышать и которой нет в оригинальном тексте Горация. Представление о том, что лебедь поет песнь перед смертью, было известно еще в античности, и это было использовано Ивановым, например, в ландшафтном стихотворении «Лебеди» (1905), где он сам себя назвал «Лебедь седой над осенней могилою». Однако не менее важным для него было то, что эта предсмертная лебединая песнь обращена к Богу, что мы находим в его стихотворении «Лебедь» (1910):

Но ты, в чьем горне боль и грех перегорели,
Тая в лесу свой след (дабы не умереть

Тому, кто за тобой сойдет в сии купели), —
 Как лебедь, пеньем Бога встретить. <... >

Еще более выпукло это видно в первом сонете из триптиха «Подражания Платону»:

Сереброкрылые, пред скорою кончиной
 Подъемят лебеди дотоль им чуждый глас
 И сладостно поют над влажною равниной,
 Поют, блаженные, что близок воли час,

 Что бога своего узрят чрез миг единый,
 Едва земного дня последний луч угас...
 Пророкам Феба верь! верь песни лебединой:
 Удел отрадный ждет за гранью жизни нас!

 Сподвижник лебедей в священстве Аполлона,
 Я ль не возрадуюсь, грядя к нему на лоно,
 Не воспую его, восторженный пророк?

 Прославим Вещего, пока година наша,
 И словом мудрости исполним краткий срок:
 Еще смертельная, о други, медлит чаша!

Название цикла, судя по всему, отсылает к биографии Платона, изложенной у Диогена Лаэртского. Именно у него приводятся отрывки из стихотворений философа, правда, в основном посвященные возлюбленным юношам, что мотивирует использование Ивановым стихотворной формы для подражаний [Диоген: 159–160]. Здесь же упоминается и юношеское прозвище Платона, Аристолес (или Аристокл в современном русском переводе; [Там же: 151]), которым философ пользовался до того, как на занятиях гимнастикой получил ныне всем известное прозвище «широкого или коренастого», и которым Иванов однажды подписал свою записку на древнегреческом для Л. Д. Зиновьевой-Аннибал, затесавшуюся в переписку его с Гревсом. «Аристалесом Ивановым» подпи-

сано его стихотворение 1893 г., также созданное на древнегреческом². Наконец, существенной является и связь Платона с Аполлоном, а через него и с лебедями. Диоген, сославшись на двух других философов, пересказывает афинскую легенду, как отец Платона пытался овладеть его матерью, но после ее сопротивления сохранял жену в чистоте, пока ему не явился Аполлон, а супруга его между тем забеременела — прозрачный намек на то, кто был истинный отец будущего философа [Диоген: 150]. И появился на свет Платон в декаду чествования Аполлона, а кроме того, Сократу он приснился в виде лебеденка, которого он держал на коленях, а тот вдруг покрылся перьями и взлетел с дивным криком, «а на следующий день он встретил Платона и сказал, что это и есть его лебедь» [Там же: 151].

Вернемся, однако, к стихотворению «Поэт». Почему орел здесь противопоставлен лебедю? Несмотря на то, что в античности существовал мотив орла, преследующего лебедя (например, у Еврипида [Гаврилов: 101], указано Е. Л. Ермолаевой), здесь пора сменить оптику, и тогда ответ очевиден: на контрасте между двумя птицами построено известное стихотворение Ф. Тютчева «Лебедь» (1839), где, как и у Иванова, предпочтение отдано водоплавающей как воплощению гармонии:

Пускай орел за облаками
Встречает молнии полет
И неподвижными очами
В себя впивает солнца свет.

² Комментаторы переписки остроумно полагают, что это имя является переводом имени Вячеслав («арист» = «лучший» + «клес» = «слава», «вящая слава») и тем самым изобретением самого поэта [История и поэзия: 231]. Это, разумеется, не противоречит факту его использования в культуре.

Но нет завиднее удела,
О лебедь чистый, твоего —
И чистой, как ты сам, одею
Тебя стихией божество.

Она, между двойною бездной,
Лелеет твой всезрящий сон —
И полной славой тверди звездной
Ты отовсюду окружен.

Как было удачно сформулировано Аверинцевым, «Без Тютчева просто невозможна поэтическая дикция Вяч. Иванова» [Аверинцев: 330]. Теперь можно определить природу превращения героя в стихотворении Иванова: он, подобен орлу, знает тайну, сообщенную ему богиней мудрости Афиной, но превращается в поэта, в лебедя, заменяя тайное (возможно, слово следует буквально понимать как «окультурное») знание христианским анамнезисом или гармонией.

Топосы и подтексты, которыми пользуется здесь Иванов, относятся к разряду общеизвестных, знание их предполагается, как предполагается знание русского языка, на котором написан этот текст. Однако читатель, похоже, понуждаем автором не столько к их распознаванию, сколько к оценке того, как именно они использованы.

Литература

Аверинцев: *Аверинцев С. С.* Вячеслав Иванов и русская литературная традиция // Аверинцев С. С. *Связь времен.* К., 2005.

Алкей и Сафо: Алкей и Сафо: *Собрание песен и лирических отрывков в переводе размерами подлинников Вячеслава Иванова со вступительным очерком его же.* Третье, переработанное издание / Науч. редакция, сост., вступ. статья и текстология К. Ю. Лаппо-Данилевского; комментарии С. А. Завьялова. СПб.: Издательство имени Н. И. Новикова, 2018.

Гаврилов: *Гаврилов А. К.* Дельфийские птицы в Еврипидовом прологе (*Eur. Ion 154–183*) // *Hypoboreus*. 1994. Vol. 1. Fasc. 1.

Диоген: *Диоген Лаэртский.* О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М., 1979.

История и поэзия: История и поэзия: Переписка И. М. Гревса и Вяч. Иванова / Изд. текстов, исследование и коммент. Г. М. Бонгард-Левина, Н. В. Котрелева, Е. В. Ляпустиной. М., 2006.

Магомедова: *Магомедова Д. М.* Вяч. Иванов и А. А. Фет // *Studia Slavica*. 1996. Т. 41.

Обатнин 1991: *Обатнин Г. В.* Из материалов Вячеслава Иванова в Рукописном Отделе Пушкинского Дома // Ежегодник Рукописного Отдела Пушкинского дома на 1991 год. СПб., 1994.

Обатнин 2005: *Обатнин Г.* Еще раз о первом сонете из триптиха Вяч. Иванова «Розы» // Шиповник: Историко-филологический сборник к 60-летию Романа Давидовича Тименчика. М., 2005.

Обатнин 2010: *Обатнин Г.* К интерпретации нескольких мистических текстов Вяч. Иванова // От Кибирова до Пушкина: Сборник в честь 60-летия Н. А. Богомолова. М., 2010.

Петрова: *Петрова Г. М.* А. А. Фет и русские поэты конца XIX – первой трети XX века. СПб., 2010.

Фет: *Фет А. А.* Сочинения и письма: В 20 т. М.; СПб., 2014. Т. V. Вечерние огни.

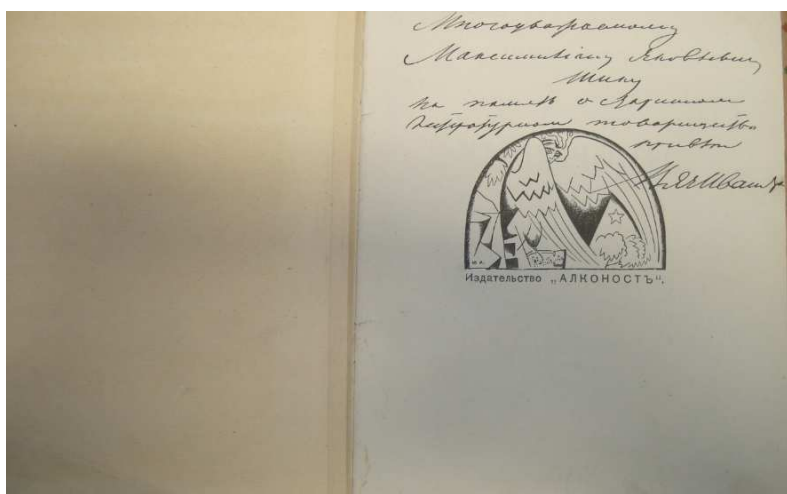
Curtius: *Curtius E. R.* European Literature and the Latin Middle Ages. Princeton, 2013.

НЕИЗВЕСТНЫЙ ИНСКРИПТ ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА НА КНИГЕ «МЛАДЕНЧЕСТВО» (1918)

ЛЮДМИЛА СПРОГЕ

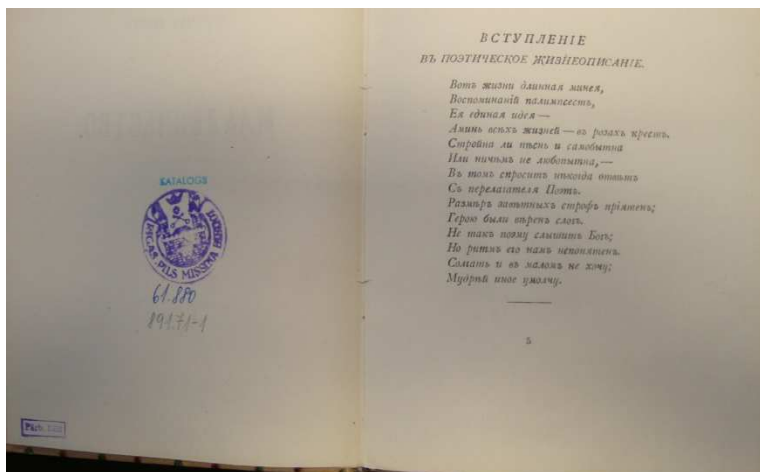
(Рига, Латвийский университет)

В Академической библиотеке имени Яниса Мисиня Латвийского университета хранится изданная в петроградском издательстве «Алконост» поэма Вячеслава Ивановича Иванова «Младенчество». Начальный лист книги содержит авторский инскрипт: «Многоуважаемому Максимилиану Яковлевичу Шику на память о старинном литературном товариществе. Привет Вяч. Иванов».



Надпись скорописью произведена черными чернилами и «этикетное» — «на память» — созвучно с первыми стихами в экспозиции поэмы, «Вступлением в поэтическое жизнеописание»:

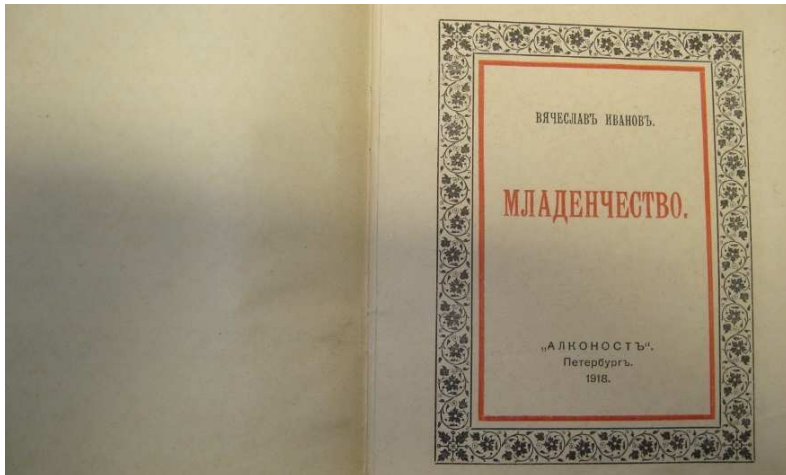
Вот жизни длинная минея,
Воспоминаний палимпсест <... >



«Воспоминания» о «старинном литературном товариществе» — важный факт литературного сотрудничества русского поэта-символиста и немецкого корреспондента журнала «Весы», критика, поэта и переводчика Максимилиана Шика (1884–1968)¹.

¹ О нем см.: «... Шик в детстве жил в Москве и окончил гимназию в Лейпциге; вернувшись в конце 1901 года в город своего детства для получения русского аттестата зрелости, он увлекся “новым искусством”, исправно посещал театральные премьеры, лекции и диспуты, а в конце 1902 года познакомился с Брюсовым, став его частым собеседником. В 1903 году Максимилиан Яковлевич уехал в Берлин и поступил в университет, но регулярно сообщал в Москву литературные и художественные новости, а годом позже стал официальным корреспондентом “Весов”, писавшим обзоры, рецензию и хронику. Не довольствуясь ролью хроникера, Шик хотел стать мостом между двумя культурами и уже летом 1903 года задумал книгу о “Современной русской поэзии” для немецкого читателя, к сожалению, оставшуюся ненаписанной; в 1907 году он вернулся в Москву, где прожил до конца жизни» (Молодяков В. Э. Валерий Брюсов. Биография. СПб., 2010. С. 274–276), а также:

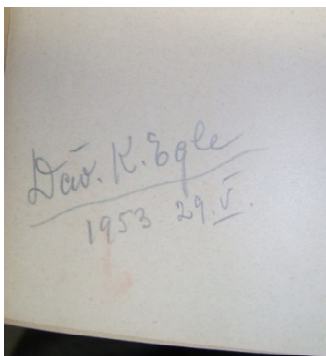
Инскрипт приоткрывает завесу над недавним прошлым и может быть свидетелем одного из фрагментов литературного быта первых двух десятилетий, от эпохи «Весов» и «Башни» до «песен смутного времени». Поскольку «литературное товарищество» Вяч. Иванова — М. Шика пока не стало исследовательской темой², то надпись на книге становится любопытным знаком пока не разработанного сюжета.



Пайман Аврил. История русского символизма. М., 1998. С. 161, 162, 329; *Лавров А. В.* Русские символисты. Этюды и разыскания. М., 2007. С. 68, 349, 370.

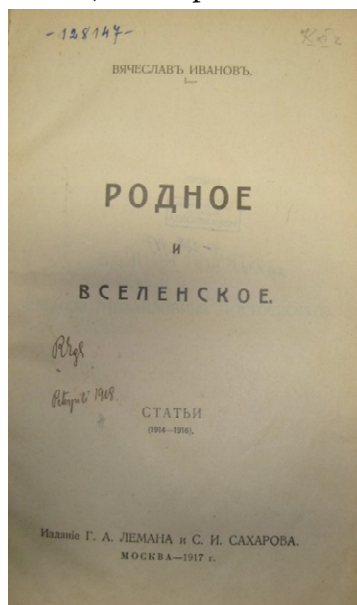
² В статье Ф. Б. Полякова «Автограф стихотворения Вяч. Иванова “Нищ и светел” в “Галерее русских писателей” Александра Элиасберга» рассмотрены контакты русского символиста с немецкими поэтами и переводчиками, преимущественно балтийскими и петербургскими немцами, а также прослежен контекст рецепции поэзии Вяч. Иванова в Германии (Вячеслав Иванов — Петербург — мировая культура: Материалы международной научной конференции 9–11 сентября 2002 г. С. 301–307). Имя М. Я. Шика упомянуто не было.

Думается, что ивановский инскрипт вряд ли является надписью «по случаю», скорее всего лаконизм автографа на книге «Младенчество» скрывает малоизвестный и более пространный эпизод из эпохи «Серебряного века».



Рассматриваемый экземпляр книги был подарен библиотеке 29 мая 1953 г. библиографом, сотрудником и с 1954 г. директором библиотеки, доцентом Латвийского университета Карлисом Эгле (1887–1974)³, который в конце книги сделал приписку (по-латышски) — «дар К. Эгле».

Его брат, Рудольфс Эгле (1889–1947)⁴, тоже переводчик и литературовед, в период 1918–1922 гг. работал заведующим Славянским отделом в Петроградской библиотеке Российской Академии наук, в 1922 г. вернулся в Латвию. Такой же страстный библиофил, как и его брат, Рудольфс Эгле на книгах из его личной библиотеки (позже переданной в академическую) ставил характерный автограф, по которому можно судить о количестве изданий русских



³ О нем см.: *Knore E. Egle Kārlis // Latviešu rakstniecība biogrāfijas. Otrais, pārstrādātais un papildinātais izdevums. Rīga, 2003.*

⁴ Там же. С. 165–166.

символистов, творчеством которых братья были увлечены⁵. В личном собрании Р. Эгле имелась изрядная подборка изданий Вяч. Иванова — стихотворных книг и статей.

Характерно, что в собрании братьев Эгле были книги с инскриптами и других русских писателей⁶.

⁵ *Sproģe Ludmila, Vāvere Vera. Latviešu modernisma aizsākumi un krievu literatūras "sudraba laikmets". Rīga, 2002.*

⁶ См.: *Спроге Л. Неизвестный инскрипт А. Блока и письмо А. В. Гиппиуса к Л. Д. Блок // Блоковский сборник. XIV. К 70-летию З. Г. Минц. Тарту, 1998. С. 275–278.*

ИЗ ИМЕННОГО УКАЗАТЕЛЯ К «РАЗГОВОРАМ» АХМАТОВОЙ

РОМАН ТИМЕНЧИК
(Иерусалим, Еврейский университет)

Нет никаких сомнений, что будущее академическое собрание сочинений Анны Ахматовой в качестве отдельного тома будет содержать разговоры с ней, записанные различными эккерманами — П. Лукницким, Л. Чуковской, Э. Герштейн, Г. Глёкиным, А. Любимовой, М. Бudyко, А. Найманом и другими. Подобно тому, как исподволь подготавливается предварительный подробный (иногда с избытком) комментарий к ее стихотворным и прозаическим текстам, есть смысл начать подготовку пространного комментария к «устной Ахматовой», который ныне мы и открываем заметкой, учитывающей интересы сегодняшнего юбиляра.

Фет (Шеншин) Афанасий Афанасьевич (1820–1892), поэт, в отличие от Державина, Пушкина, Баратынского, Лермонтова, Тютчева, К. Павловой, Некрасова, Апухтина, Блока в записных книжках Ахматовой не назван. Из разговоров о нем назовем прежде всего ее инструктаж юному Эдуарду Бабаеву в Ташкенте, когда тот составлял антологию шедевров русской поэзии:

Однажды я пришел к Анне Андреевне с томиком Фета в руках. Она взяла книгу, стала перелистывать ее, попутно отмечая то, что ей казалось особенно важным. Но ее пометки были, как мне показалось, связаны с ее новыми стихами. Тогда только что было написано стихотворение «А я уже стою на подступах к чему-то...»:

А я уже стою на подступах к чему-то,
 Что достается всем, но разной ценой...
 На этом корабле есть для меня каюта
 И ветер в парусах — и страшная минута
 Прощания с моей родной страной¹.

Она настойчиво искала в книге Фета какое-то стихотворение и, наконец, нашла «На корабле» и отметила его карандашом в моей книге.

«Трилистник» Фета сложился, таким образом, по карандашным пометкам Анны Ахматовой:

I.

Зеркало в зеркало, с трепетным лепетом,
 Я при свечах навела;
 В два ряда свет — и таинственным трепетом
 Чудно горят зеркала.

Страшно припомнить душой оробелою:
 Там, за спиной, нет огня...
 Тяжкое что-то над шеею белою
 Плавает, давит меня!

Ну как уставишь гробами дубовыми
 Весь этот ряд между свеч!
 Ну как лохматый с глазами свинцовыми
 Выглянет вдруг из-за плеч!

Ленты да радуги, ярче и жарче дня...
 Дух захватило в груди...
 Суженый! золото, серебро!.. Чур меня,
 Чур меня — сгинь, пропади!

¹ Ср. также гумилевское:

... я уже стою в саду иной земли,
 Среди кровавых роз и влажных лилий,
 И повествует мне гекзаметром Вергилий
 О высшей радости земли.

II. Alter ego

Как лилея глядится в нагорный ручей,
Ты стояла над первою песней моей,
И была ли при этом победа, и чья, —
У ручья ль от цветка, у цветка ль от ручья?

Ты душою младенческой все поняла,
Что мне высказать тайная сила дала,
И хоть жизнь без тебя суждено мне влачить,
Но мы вместе с тобой, нас нельзя разлучить.

Та трава, что вдали, на могиле твоей,
Здесь, на сердце, чем старе оно, тем свежей,
И я знаю, взглянувши на звезды порой,
Что взирали на них мы как боги с тобой².

² Эта строфа как будто отразилась в стихотворениях 1945–1946 гг.:

Мне с тобою как горе с горою...
Мне с тобой на свете встречи нет.
Только б ты полночною порою
Через звезды мне прислал привет,

— неся фетовскую тему разминовения не в пространстве только, что делало бы эти строки сентиментальным штампом, но и во времени.
Ср. также:

Так, отторгнутые от земли,
Высоко мы, как звезды, шли.

В первом варианте финал был еще более «фетовским»:

«Стихотворение “Черную и прочную разлуку” <...> кончалось строками:

Но весеннею луною порою
Через звезды мне прислал привет

Николай Иванович <Харджиев> нашел, что весна, луна, звезды — все вместе слишком сладко; А. А. с ним вполне согласилась <...>. Мне жалко. Эти повторяющиеся длинные н: “лунною, весеннею”», кажется мне, придавали стиху какую-то таинственность» (Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой: 1954–1962. М., 1997. Т. 2. С. 286).

У любви есть слова, те слова не умрут.
 Нас с тобой ожидает особенный суд;
 Он сумеет нас сразу в толпе различить,
 И мы вместе придем, нас нельзя разлучить!

III.

Летим! Туманною чертою
 Земля от глаз моих бежит.
 Под непривычную стопую
 Вскипая белою грядую,
 Стихия чуждая дрожит.

Дрожит и сердце, грудь заныла;
 Напрасно моря даль светла,
 Душа в тот круг уже вступила,
 Когда невидимая сила
 Ее неволей унесла.

Ей будто чудится заране
 Тот день, когда без корабля
 Помчусь в воздушном океане
 И будет исчезать в тумане
 За мной родимая земля³.

«Анна Андреевна прочла, как она сказала, «дивное фонетическое начало» стихотворения «Зеркало в зеркало, с трепетным лепетом...». Дважды читала, глазами и вслух, «Моего тот безумства желал...», заметив, что слово «завой» удивительно сливается с «воющей» интонацией всего стихотворения⁴. Очень нравились

³ Бабаев Э. Воспоминания. СПб., 2000. С. 22–24.

⁴ Моего тот безумства желал, кто смежал
 Этой розы завой, и блески, и росы;
 Моего тот безумства желал, кто свивал
 Эти тяжким узлом набежавшие косы....

ей стихи «с киевским лукавством» про «чернобровую вдову» — «Чуть вечернюю порою осыпается трава...»⁵. На память читала

«Анна Андреевна у Фета выбрала для себя: “моего тот безумства желал, кто смежал этой розы завой...”» (Мандельштам Н. Воспоминания. М., 1989. С. 230). К вопросу о фоносемантике морфемы: Иннокентий Анненский говорил о сельце, которым навеяно его стихотворение «Старая усадьба»: «— А разве неправда, что даже от самого названия «Подвойское» уже веет что-то жуткое». Обрывок фетовской строки предполагался как эпитафия («Этой розы завой») при ахматовском цикле «Луна в зените».

⁵ Ср.: «У Фета <О. Мандельштам> любил множество стихов, а среди них “Змею”, где “чешет косу, моет шею чернобровая вдова”» (Мандельштам Н. Воспоминания. С. 230):

Чуть вечернею росой
Осыпается трава,
Чешет косу, моет шею
Чернобровая вдова.

И не сводит у окошка
С неба темного очей,
И летит, свиваясь в кольца,
В ярких искрах длинный змей.

И шумит все ближе, ближе,
И над вдовьиным двором,
Над соломенной крышей
Рассыпается огнем.

И окно тотчас затворит
Чернобровая вдова;
Только слышатся в светлице
Поцелуи да слова.

Ср. колдунью «из логова змиева, из города Киева» в стихах Гумилева и поздний ахматовский набросок:

О, как меня любили ваши деды,
Улыбчиво, и томно, и светло.

“Alter ego” и другое стихотворение с «толстовским» психологическим содержанием: «Ты не вспыхнешь, ты не побледнеешь...»⁶.

Говоря о выборе стихов из Фета, Н. Я. Мандельштам там же замечает о Мандельштаме и Ахматовой: «Они обменивались любимыми стихами, дарили их друг другу...». Возможно, стихи Фета предоставляли повод как для разногласий, так и для смены оценок. Михаил Ардов рассказывает:

Помнится, я впервые прочел:

А еще над нами волен
Лермонтов, мучитель наш,
И всегда одышкой болен
Фета жирный карандаш.

И я тут же спросил у Ахматовой, почему Осип Эмильевич так нехорошо пишет о Фете. На это она с улыбкой отвечала:

— Просто в ту минуту ему так показалось⁷.

Прощали мне и дольники и бреды
И киевское помело...
Не могу я слышать этой птички,
Чтобы тотчас сердцем не вспорхнуть;
Не могу, наперекор привычке,
Как войдешь, — хоть молча не вздохнуть.
Ты не вспыхнешь, ты не побледнеешь,
Взоры полны тихого огня;
Больно мне видать, как ты умеешь
Не видать и не слышать меня.
Я тебя невольно беспокою,
Торжество должна ты искупить:
На заре без туч нельзя такую
Молодой и лучезарной быть!

⁶ Ардов М. В. Улыбка и мурлыканье (заметки читателя). М., 2007. С. 43.

⁷ Ардов М. В. Улыбка и мурлыканье (заметки читателя). М., 2007. С. 43.

О другом высказывании Мандельштама свидетельствовал В. Шкловский в 1957 г.: «А однажды позвонил и говорит: я сейчас перечитал Фета. Это великий поэт, больше Тютчева»⁸.

Не только указания на заимствование отдельных образов («И санок маленьких такой неверный бег под звоны древние далеких колоколен» из стихотворения «Он длится без конца...» и фетовское «И саней далеких одинокий бег»⁹), но и общее соположение поэтик Фета и Ахматовой возникало в ранней критике: «... более полно выразить ощущение минуты едва ли кто из наших поэтов был в состоянии. Даже прославленный в этом отношении Фет во многом ей уступает»¹⁰.

Об этой черте Фета Ахматова говорила в июле 1953 г.: «Он восхитительный импрессионист. Мне неизвестно, знал ли он, видел ли он Моне, Писсаро, Ренуара, но сам работал только так. Его

⁸ *Поварцов С.* Сюжет о Шкловском // Вопросы литературы. 2001. № 5. С. 57. Это свидетельство не учтено в статье В. В. Калмыковой о Фете в профильном издании: Мандельштамовская энциклопедия: В 2 т. М., 2017. Т. 1. С. 489–493.

⁹ *Никольский Ю.* Фет // Руль. Берлин. 1921. 8 сент.

¹⁰ *Выгодский Д.* О новых стихах // Новая жизнь. 1917. 24 дек. (13 янв.).

стихи надо приводить в качестве образца на лекциях об импрессионизме»¹¹. При этом такого «коленипреклоненного» отношения, как к Тютчеву¹², не было. «Н. С. Фета не любил. АА всегда говорила ему: “Почитай Фета, почитай Фета”, — не потому, что очень любила, а потому что считала, что Фета, вообще говоря, неудобно не читать. Н. С. брал книгу, но кроме строчки “Волшебной какой-то сук” не находил ничего хорошего»¹³. Ср. разговор 1955 г. о Фете, Полонском, Случевском: «Да, у всех них были дивные стихи — избранные, немногие, но самого первого класса. Кажется, только у Мея нельзя разыскать ни единой строчки»¹⁴.

¹¹ Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой: 1954–1962. М., 1997. Т. 2. С. 71; ср.: «Пейзаж Фета тяготеет к импрессионизму. Импрессионист не чуждается внешнего мира, он зорко вглядывается в него, но показывает его таким, каким он предстал мгновенному восприятию художника, таким, каким кажется ему в данный момент. Импрессиониста интересует не столько предмет, сколько впечатление, произведенное предметом. Фет так и говорит: “Для художника впечатление, вызвавшее произведение, дороже самой вещи, вызвавшей это впечатление”» (*Фет А. А. Полное собрание стихотворений / Вст. ст., подгот. текста и прим. Б. Я. Бухштаба. Л., 1959. С. 57*); это издание было подарено составителем «Анне Андреевне Ахматовой с глубоким уважением и сердечной преданностью 19 января 1960» (Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме; на книге есть карандашные пометы Ахматовой).

¹² Глэкин Г. В. Что мне дано было...: об А. Ахматовой: из писем, дневниковых записей, воспоминаний о ней. М., 2015. С. 54.

¹³ Лукницкий П. Н. *Asumiana*. Встречи с Анной Ахматовой: 1924–1925. Париж, 1991. Т. I. С. 188; имеется в виду, видимо, стих «на суку извилистом и чудном» из «Фантазии»; ср. в дневнике Блока 22 октября 1920: «Гумилев и Горький. Их сходства: волевое, ненависть к Фету и Полонскому — по-разному, разумеется» (*Блок А. Собрание сочинений: В 8 т. М.; Л., 1963. Т. 7. С. 371*).

¹⁴ Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой: 1954–1962. М., 1997. Т. 2. С. 161; здесь, по-видимому, воспоминания о составлявшейся Мандельштамом антологии, с ошибкой памяти — у Льва Мея Мандельштам нашел

«Фетовский слой», по определению, трудно вычленим в стихах другого поэта — «Окутанные легкими облаками, поэтические образы Фета встают перед глазами в неясных, расплывающихся очертаниях. Нигде он не потрясет вашего воображения, нигде не ударит по струнам вашего сердца, как Пушкин, как Лермонтов»¹⁵. Но некоторые провоцирующие ритмико-фразовые уподобления («Одной надеждой меньше стало, одною песней больше будет» и «Одной улыбкой нежной боле, одной звездой любви светлей»¹⁶) и воля некоего читательского плебисцита¹⁷ заставляют до-

«Помпеянку» («Плясунья»), а не нашел ничего у Аполлона Майкова (*Мандельштам Н. Воспоминания*, с. 230). Оценка Ахматовой корректирует давнюю гумилевскую: «Новое поколение поэтов, Толстой, Майков, Полонский, Фет, не обладало ни гением своих предшественников, ни шириной их поэтического кругозора. Современная им западная поэзия не оказала на них сколько-нибудь заметного влияния, ясность пушкинского стиха у них стала гладкостью, лермонтовский жар души — простой теплотой чувства» (*Гумилев Н. Письма о русской поэзии*. М., 1990. С. 280).

¹⁵ *Волынский А.* «Книга великого гнева». Критические статьи. — Заметки. — Poleмика. СПб., 1904. С. 418.

¹⁶ Ср. наблюдение об отражении этих фетовских строк у Блока: «Ну что ж, одной слезою боле»: *Никольский Ю.* Фет // Руль. Берлин. 1921. 8 сентября.

¹⁷ См., например: *Страховский Л.* Фет и Ахматова: Литературная заметка // *Новый журнал*. 1957. № 49. С. 261–264; *Анна Ахматова: Pro et contra*. СПб., 2001. Т. 2. С. 131–134; *Лотман А. М.* К вопросу об адаптации поэзии Фета художественным сознанием конца XIX – начала XX вв. // *Классическое наследие и современность*. Л., 1981. С. 191–193; *Крюков А. С.* Афанасий Фет и Анна Ахматова // *Эйхенбаумовские чтения. Тезисы докладов международной научной конференции*. Воронеж. 1998. С. 31–32. *Козубовская Г. П.* Анна Ахматова и Афанасий Фет: текстологические заметки // *Культура и текст*. 2017. № 4 (31). С. 105–126; *Петрова Г. В.* Цикл Ахматовой «Смерть»: проблемы генезиса // *Филологические науки*. 2010. № 4. С. 3–14.

искиваться до этого слоя. Во всяком случае, Фет, цитаты из которого пронизывали быт Ахматовой, то пародийные¹⁸, то патетические, как «Если стопам попирать довелось устало то, что когда-то так много блаженства скрывало» в разрушенной усадьбе на Рогачевском шоссе¹⁹ был, по-видимому, «перечитан» Ахматовой сквозь критические фильтры Недоброво²⁰. Например: «Звезды Фет любил потому, что за них хваталась его душа, сносимая потоком времени. Вот как это происходило:

¹⁸ «Когда прощались, она иногда, вместо обычных пожеланий и напутствий, проговаривала из Фета: “И лобзания, и слезы, и заря-заря”. Однажды я ответил на это что-то вроде, что “не знаю сам, что буду петь, — но только песня зреет”, и она сказала, что ее любимое фетовское стихотворение “Alter ego”, и продекламировала:

Как лилея гладится в нагорный ручей,

Ты стояла над первою песней моей»

(Найман А. Рассказы о Анне Ахматовой. М., 1999. С. 51).

¹⁹ Конишина Т. Воспоминания об А. А. Ахматовой // Звезда. 1979. № 6. С. 168; из стих. «Руку бы снова твою мне хотелось пожать!».

²⁰ По поводу пятистопного анапеста стихотворения «Небывалая осень построила купол высокий...» было напомянуто свидетельство В. Пяста о влиятельности в Петербурге 1910-х годов стихотворения Фета, написанного тем же редким размером (*Баевский В. С. Б. Пастернак и Анна Ахматова. Анапест четырехстопный и анапест пятистопный*) // *Forschungen zur Linguistik und Poetik: Zum Andenken an Grigorij O. Vinokur (1896–1947)*. Frankfurt/M., 1997. S. 64):

Истрепалися сосен мохнатые ветви от бури,

Изрыдалась осенняя ночь ледяными слезами,

Ни огня на земле, ни звезды в овдовевшей лазури,

Всё сорвать хочет ветер, всё смыть хочет ливень ручьями.

Заметим, что это стихотворение часто декламировалось публично именно Николаем Недоброво, что стало поводом для эпиграммы Мандельштама: «Сюда пришел Недоброво — несдобровать мохнатым соснам» (*Русская эпиграмма (XVIII – начало XX века)* / Сост. и примеч. М. И. Гиллельсона и К. А. Кумпан. Л., 1988. С. 509, 665).

Еще темнее мрак жизни вседневной,
Как после яркой осенней зарницы,
И только в небе, как зов *задушевный*,
Сверкают звезд золотые ресницы.
И так прозрачна огней бесконечность,
И так доступна вся бездна эфира,
Что прямо смотрю я из времени в вечность
И пламя твое узнаю, солнце мира.

И еще, в стихотворении, где Фет идет по шаткой пене моря, —
“Alter Ego”:

Та трава, что вдали, на могиле твоей,
Здесь, на сердце, чем старше *<sic!>* оно, тем свежей,
И я знаю, взглянувши на звезды порой,
Что *взирали на них мы как боги с тобой*»²¹.

²¹ *Недобрво Н.* Времеборец (Фет) // Вестник Европы. 1910. № 4. С. 241–242; *Недобрво Н.* Милый голос. Избранные произведения / Сост., примеч. и послесловие М. Кралина. Томск, 2001. С. 205–206; оттиск этой статьи Ахматова хранила и подарила А. Г. Найману: *Найман А.* Указ. соч. С. 51.

ТЕМА «ЦВЕТАЕВА И ФЕТ» В ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

РОМАН ВОЙТЕХОВИЧ
(Тарту, Тартуский университет)

Афанасий Фет как крупнейший русский лирик XIX в. и один из главных предшественников русских поэтов-модернистов — тема постоянного научного интереса Л. Л. Пильд и круга ее учеников. Плодотворность систематического анализа поэзии эпохи модернизма на предмет выявления фетовского субстрата особенно показательна в тех случаях, когда поэт не декларирует особой связи с творчеством Фета в манифестах и автобиографиях. К числу таких авторов принадлежит и М. И. Цветаева. Тем показательнее анализ глубокой взаимосвязи цикла «Бессонница» Марины Цветаевой и цикла Афанасия Фета «Вечера и ночи», осуществленный под руководством Леа Пильд в диссертации М. В. Боровиковой [Боровикова 2011: 126–130].

Это исследование открывает широкие перспективы для дальнейшего изучения цветаевской рецепции Фета, но в самой диссертации эта тема не выделена в отдельную проблему. Та же особенность характерна и для работ других исследователей, прямо или косвенно указавших на связь Цветаевой с наследием Фета: всякий раз перед нами частное наблюдение, оставляющее без внимания наблюдения других исследователей. Среди всех этих работ исследование Боровиковой выделяется масштабом и глубиной, что будет видно из дальнейшего изложения, в котором мы попытаемся дать краткий обзор источников и литературы по теме

«Цветаева и Фет», снабдив его некоторыми дополнениями и комментариями.

На возможную связь ранней Цветаевой с творчеством Фета и Я. П. Полонского (а также А. Н. Апухтина) указал еще старейший исследователь Цветаевой С. А. Карлинский [Карлинский]. Однако гипотеза эта оказалась недостаточно обоснована, и О. Ронен отнесся к ней скептически, доказывая, что Цветаева училась не у поэтов XIX в., а у старших современников: например, верлибру — у М. А. Кузмина, «у старшего современника, а не у Фета или <...> Гельдерлина» [Ронен: 95]. Е. Г. Эткинд в статье о строфике Цветаевой также не выводит ее из строфики Фета, но отмечает у нее «строфическое богатство» и новаторство, которые «встречается редко» [Эткинд 1991: 308]. На кого же могла ориентироваться Цветаева? Фет — «чемпион XIX века», он создал 72 новые модели строф, в то время как Баратынский — только 7, Пушкин — 20, Некрасов — 30, Жуковский — 37, а Лермонтов — 54 [Эткинд: 309].

Фета неизбежно вспоминают, говоря о восприятии природы в творчестве Цветаевой. Так, в статье «Архетипы природы в творчестве М. Цветаевой» Н. С. Кавакита сообщает: «У А. А. Фета отношение к природе не философско-космическое, как у Тютчева, а интуитивно-импрессионистское. <...> Фет закрепил в русской поэзии архетипы розы и соловья» [Кавакита: 291]. Как и в других случаях, речь идет о соположении, из которого прямо не следует вывода о генетической связи, но подразумевается, что Цветаева могла учиться «импрессионистическому» восприятию у Фета. Розы как элемент «райского» комплекса мотивов (связанного с темами детства, любви и др.) у Цветаевой весьма частотны. Мотив «соловья» встречается реже, но сочетается с образом самозабвенного пения, отсылая к поэтическим идеям «зауми» и «невывразимого».

Несомненно, в разговоре о передаче традиций Фета должен быть поставлен вопрос и о посредниках. Цветаева родилась в год смерти Фета и, конечно, уже с детства знала образцы его творчества. Параллельно с Фетом она осваивала и творчество своих современников, например, В. Я. Брюсова, у которого уже В. С. Соловьев отметил влияние Фета в рецензиях на первый выпуск альманаха «Русские символисты», 1894. Огромное влияние оказал Фет (и «фетизм» его последователей) и на К. Д. Бальмонта. В сборнике «Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века» (1996) об этом независимо друг от друга пишут П. В. Куприяновский и Л. Н. Таганов. Последний цитирует и воспоминания поэта (из статьи «О поэзии Фета», 1934): «Лет 12–13-ти, гуляя один в зимние лунные ночи по пустынным улицам моего родного городка Шуи или катаясь под луною на коньках, я вдруг останавливался и читал себе вслух: / Чудная картина, <...> И саней далеких / Одинокий бег. / Две последние строки — совершенство внутренней музыки, влекущей душу вдаль» (цит. по: [Таганов: 27]).

О раннем интересе Цветаевой к Фету вспоминает ее сестра А. И. Цветаева: «Из поэтов в те годы я очень любила Фета. Его любили и Марина, и Нилендер» [АЦ1: 559]. Из этого отрывка явствует, что Фет обсуждался и, вероятно, цитировался, в беседах филолога-классика и поэта-символиста В. О. Нилендера с сестрами Цветаевыми в 1909–1910 гг., то есть в период формирования первого сборника Цветаевой «Вечерний альбом» (1910).

Характерно, что семейная традиция не прерывалась. В записях Цветаевой за 1915 г. сообщается, что двухлетняя дочь Цветаевой Ариадна (в апреле 1915 г. ей — два с половиной года) читает «Свиданье» Лермонтова и «особенно ясно и хорошо» — стихотворения Фета «Серенада» (1844) и «Облаком волнистым...» (1843), в котором «последнюю строчку — почти шепотом, не подражая мне» [НЗК1: 102]. Несомненно, эти стихи хо-

рошо давались Але из-за своего небольшого объема (текст Лермонтова объемнее — 84 строки), но они интересны и в другом отношении. Например, мотив ожидания «далекого друга» в «Облаком волнистым...» — довольно характерный для Цветаевой мотив (в сочетании с мотивом всадника может напомнить о финале поэмы «На красном Коне» 1921 г.).

Еще интереснее «Серенада» с ее жанровой двойственностью. Размер (разностопный хорей — Х43) и содержание текста точно соответствуют жанру невинной детской колыбельной. Но обычно серенада — любовная песнь, хотя и не обязательно. Дав намек на любовную тему, поэт его далее нейтрализует текстом. Однако более широкий контекст показывает, что Фет регулярно использует возможность совмещения «любовного» и «колыбельного» тематических полей с возможностью тонкой игры и переключения из одного регистра в другой.

Одно из самых нежных проявлений любви выражается в защите спящего возлюбленного от волнения. Классический пример — «На заре ты ее не буди...» (1842). Источник этого мотива — возвышенно-эротический, библейский: в трех главах «Песни песни Соломона» повторяется: «Заклинаю вас, дочери Иерусалимские, сернами или полевыми ланями: не будите и не тревожьте возлюбленной, доколе ей угодно» (Песн 2.7; 3.5; 8.4). Конечно, в тексте Фета этот мотив встраивается в иной сюжет, но реминисценция усиливает любовную семантику, которая выражена не прямо, а косвенно (через мотив соловья и т. д.).

У Цветаевой также можно увидеть сращение «колыбельного» мотива и любовно-эротической тематики, причем в широком диапазоне. Например, в стихотворении на смерть Блока «Други его — не тревожьте его!...» (1921) вводный мотив не является любовным, но напоминает и о любовных притязаниях, от которых лирическая героиня отказалась (здесь еще дополнительно происходит сращение условно «фетовского» мотива с евангель-

скими). Можно, конечно, добавить, что Блок очень широко воспринял наследие Фета, и этим возможные ассоциации могли быть усилены.

Поразительнее, однако, случай стихотворения «(Колыбельная)» (именно так — в скобках) из цикла Цветаевой «Скифские» (1923), которое представляет собой как бы инверсию «Серенады»: если в стихотворении Фета любовные коннотации остались только в заглавии, то у Цветаевой, напротив, в заглавии осталось слово «колыбельная», но в самом тексте последовательно — с градационным нарастанием — выявляется любовно-эротическая составляющая [Войтехович 2010].

На первый взгляд, «скифская» тема отделяет этот текст Цветаевой от «Серенады», но ближайший контекст этих стихотворений показывает, что все гораздо сложнее. «Скифские» служат явным продолжением «русской» тематики «Верст» Цветаевой, а в ранних стихах Фета лейтмотивно проходят образы русского степного пейзажа, несомненно актуальные для цветаевских «стихов о России» [Рудик]. Так или иначе, Цветаева нашла в поэзии Фета образец сочетания противоречивых импульсов в ситуации, когда один персонаж спит, а другой бодрствует. Эпического размаха эта модель получила в поэме-сказке «Царь-Деввица», где на ней основана центральная сюжетная линия (главная героиня трижды является к возлюбленному и наблюдает его спящим).

Но вернемся к «Вечернему альбому» (1910). Анализируя эпиграфы в дебютной книге Цветаевой, О. К. Крамарь обратила внимание на эпиграф к стихотворению «Следующему» (№ 10 в разделе «Любовь»), совпадающий с названием стихотворения Фета “*Quasi una fantasia*”. Содержания двух текстов существенно различаются (хотя в цветаевском можно выявить черты фетовской поэтики). Зато исследовательница отмечает связь Фета еще с одним эпиграфом — ко всему третьему разделу книги (из Наполеона I: “*L’imagination gouverne le monde*”):

“Quasi una fantasia” по своей проблематике («Сновиденье, / Пробужденье, / Тает мгла. / Как весною, / Надо мною / Высь светла») и своему настроению («Неизбежно, / Страстно, нежно / Уповать. / Без усилий / С плеском крылий / Залетать — / В мир стремлений, / Преклонений / И молитв; / Радость чужая, / Не хочу я / Ваших битв») может быть соотнесено с эпиграфом к третьему разделу книги Цветаевой («Воображение правит миром») и состоянием, переживаемым Цветаевой в период создания «Вечернего Альбома». Известно, что Фет был одним из наиболее высоко ценимых Цветаевой поэтов <далеко не всем известно и слабо задокументировано. — Р. В.>. Неоспоримо влияние Фета на всю поэзию Серебряного века. Не исключено, что авторское предисловие к четвертому сборнику книги Фета «Вечерние огни» в дальнейшем послужило Цветаевой своеобразным импульсом для создания ее предисловия к сборнику «Из двух книг». Если бы удалось доказать эту связь, то выбор <...> названия «Вечерний Альбом» можно было бы объяснить не только наличием у Цветаевой синего кожаного альбома с золотым обрезаем, «в память которого» <...> был назван сборник, но и отсылкой к названию книги Фета, и подвергнуть сомнению правомерность <...> трактовки названия, предложенной Л. Поликовской: «<...> книга о том, что по *вечерам* переживают юные души, когда вместе с дневной сутолокой отходит все суетное, мелкое, наносное и наступает царство грез, воображения, которое, согласно одному из эпиграфов сборника, “правит миром”» [Крамарь: 95–96].

Ассоциация названия «Вечернего альбома» с названием «Вечерние огни» вполне законна, хотя и не обязательна. Например, в предисловии к «Вечеру» (1912) Анны Ахматовой М. А. Кузмин одобрительно ссылается на поэзию Цветаевой, известной исключительно «Вечерним альбомом» (1910), но едва ли Ахматова считала переключку «Вечера» с «Вечерним альбомом» необходимой, хотя от внимания заинтересованных читателей она не могла ускользнуть.

Заметим также, что и отвергнутое толкование названия «Вечерний альбом» Л. В. Поликовской не противоречит образному миру поэзии Фета, в котором ночь играет важнейшую роль. Как раз этот аспект замечательно освещен в финальном разделе диссертации М. В. Боровиковой, посвященном циклу «Бессонница» (1916). В цикле исследовательница усматривает «концептуальную рецепцию Фета» в контексте «мировой “ночной” поэзии». Мотив «бессонницы» сопрягается с темой «творчества»: «ср., напр., стихотворение Фета “Полуночные образы речют...” (1843), соединяющее мотивы “больного сна” и “творческих видений”» [Боровикова: 117].

В «Бессоннице» заметны отсылки к раннему циклу Фета «Вечера и ночи», отсылающему к образцам Г. Гейне и Новалиса (проводятся и параллели с творчеством Н. А. Некрасова). Стихотворение «Руки люблю целовать...», по мнению автора диссертации, «почти целиком построено на отсылках» к фетовским текстам («Любо мне в комнате ночью стоять у окошка в потемках...», «Чем тоске, и не знаю, помочь...» и «Ночью как-то вольнее дышать мне...»), воспроизводя «типичное для поэзии Фета положение лирического героя — на границе закрытого пространства спящего дома и открытого ночного пространства» [Там же: 126]. Сопоставление — очень убедительно, в том числе и в силу общности словаря, продемонстрированной, но специально не акцентированной автором работы («люблю» у Цветаевой, «любо» у Фета, «настеж» — у обоих и т. п.). Ряд наиболее важных лексико-тематических переключек, однако, отмечен: звук «ключей» у Цветаевой и «ключ» как «метафора поэтической речи» у Фета («Благовонная ночь, благодатная ночь»); «клонит голову» у Цветаевой — «голову клонит», «клонит ко сну» у Фета [Там же: 127].

Отдельный интерес представляет финал инициального стихотворения цикла: «Финальный образ тонущего в ночи человека

является прямой цитатой из стихотворения Фета «На стоге сена ночью южной» <1857>: «И с замираньем и смятеньем / Я взором мерил глубину, / В которой с каждым я мгновеньем / Всё невозвратнее тону»» [Боровикова: 127]. У Цветаевой все же тонет не лирическое «я», что отмечается автором ниже («Сплю почти. / Где-то в ночи / Человек тонет»), и, на наш взгляд, читателю дается возможность интерпретировать эту фразу в прямом, а не переносном смысле.

Слово «человек» подсказывает нам знаменитый фетовский образ, процитированный в одном из эпитафий Блока: «Там человек сторел!» («Когда читала ты мучительные строки...»). Цветаева создает неопределенность, допускающую разные интерпретации и множественные отсылки к поэзии Фета, у которого мотив «тонущего» в небесной стихии героя также встречается не единожды (эхо этого мотива слышится и в «Осеннем крике ястреба» И. А. Бродского; кстати, и автопроекция на ястреба у Фета имеется в посвящении «Графу Л. Н. Толстому»). Полагаем, что с этим корневым мотивом связан и редкий, как подчеркивает исследовательница [Там же: 129], случай преодоления героем границы внутреннего и внешнего пространства дома: «Полетел бы из окошка» (из отброшенной строфы стихотворения «Летний вечер тих и ясен...», 1847).

В третьем стихотворении «Бессонницы» автор находит уже знакомые мотивы и слово «огни» (отсылающее к названию сборника Фета «Вечерние огни»), а также мотив свечи в окне и тополя под окном: «Есть черный тополь, и в окне — свет»; у Фета: «Стройный тополь стоит под окном» [Фет 1986: 269]. Отмечаются прямые обращения к ночи: «Здравствуй! тысячу раз мой привет тебе, ночь!...» Фета и «Черная, как зрачок, как зрачок, соющая / Свет — люблю тебя, зоркая ночь...» Цветаевой [Боровикова: 128]. По мнению исследовательницы, Цветаева трансформирует «ночной» комплекс «новалисовских» мотивов Фета,

перемещая героиню от окна к двери и заставляя ее, начиная со второго стихотворения цикла, активно перемещаться по ночному городу. Значимо отсутствуют — полемически по отношению к традиции «ночной» поэзии» — «маки» (которые, заметим, у Цветаевой позднее появляются в «сивиллиных» стихах 1922 г.; образы «сивиллы», а также Амура и Психеи в поэзии Фета также следует учитывать при изучении Цветаевой, что прежде не отмечалось). Зато воспроизводится мотив «ключей» от тайн бытия [Боровикова: 129–130].

Как видим из этого поневоле краткого реферата, М. В. Боровикова, действительно, выявила и глубоко проанализировала теснейшую творческую связь важного (автометаописательного) цикла Цветаевой с поэзией Фета. Наблюдения других исследователей могут служить как дополнением к этому анализу, так и косвенным его подтверждением. Часть мы уже упомянули выше, об остальных расскажем далее, расположив части своего обзора по возможности в хронологическом порядке развития цветаевского творчества.

Упомянутый выше эпитаф Блока из Фета приводится С. Н. Бройтманом и при анализе цикла Цветаевой «Дон-Жуан» (1917), в котором исследователь усматривает эхо образов «Страшного мира» Блока:

Любовь «почти что остова» и «почти что тени» отсылает нас к любовным парам и коллизиям «Страшного мира» Блока <...> Ощущенный поэтессой выход героев за границу единичной жизни и мотив «возвращения» уже имел прецедент у Блока, который мог, например, взяв к стихотворению «Как тяжело ходить среди людей...» эпитаф из Фета («Там человек сгорел»), изобразить далее уже *посмертную участь сгоревшего*, как позже — Цветаева [Бройтман: 25].

Полагаем, что в целом блоковский эпитаф реактуализировал для Цветаевой фразу Фета и показал возможность ее неожиданного

использования. У самой Цветаевой в это время образ «сгоревшего» героя мифологически трансформируется в устойчивый образ героя, возрождающегося из пепла или живущего в огне (саламандра, феникс, огнепоклонник и т. п.).

По стечению обстоятельств, одной из важных вех в жизни и творчестве Цветаевой стала встреча с Евгением Ланном, повлиявшим на сдвиг поэзии Цветаевой в сторону авангардной стилистики и — парадоксальным образом — символистской тематики мистико-утопического толка (поэма «На Красном Коне», 1921). Ланн, как пишет Э. М. Береговская, «вышел из Фета»:

Стихотворение пятнадцатилетнего Ланна <...> насыщено лексикой Фета, его интонациями, <...> содержит типичный для Фета плеоназм «Я *сердцем и душой* люблю весну младую»; стремление отразить переходные состояния природы и связанные с ними переливы настроений тоже воспринято у Фета. <...> Необычайная структура первого стиха <...> прямо заимствована из стихотворения Фета «Сияла ночь. Луной был полон сад...». Вся ситуация: усадьба, сад как продолжение дома, поэт выходит из дому в сад и погружается в него душой — неотъемлемое достояние салонного романа фетовского толка. <...> Ланн, вслед за Блоком, продолжает романсную традицию Фета, но наполняет ее пафосом не салонного, а цыганского романа. <...> бросаются в глаза типичные для <...> модернизма синэстетические составные эпитеты. Темы возжеленья, разгула, циничного хохота, маски воссоздана душная эротическая атмосфера второго тома блоковской лирики. <...> В 21 год он пришел к <...> поэтической зрелости. <...> Отказ от классической метрики связан с заменой поэтической лексики Фета или Блока лексикой разговорной <...> [Береговская: 411–413].

К этой схеме можно добавить уточнение, что, «отказываясь» от Фета, Ланн вполне мог двигаться в сторону более экспериментальных образцов творчества Фета, который, несомненно, многое предвосхитил в экспериментах со стихом (включая верлибр), строфикой, графикой, синтаксисом, отчасти — словотворчест-

вом. То есть, движение «от Фета» было и движением «к Фету» в его менее общепринятых ипостасях. Возможно, описанная эволюция поэтики Ланна с какими-то поправками может быть спроецирована и на Цветаеву.

Примечательно, что именно зрелая лирика Цветаевой открывает читателю очеловеченный и обожествленный мир природы, которого в ее «детской» лирике почти не было (при том, что были некоторые другие элементы поэзии Фета: образы невинного детства, «феи», уменьшительно-ласкательные суффиксы и др.). Только в эмиграции Цветаева достигает «невнятицы» (одно из ключевых слов цикла «Куст», 1934), которую можно сравнить с фетовской «безглагольностью».

По мнению В. Корнилова, Цветаеву сближает с Фетом перформативность высказывания: «<...> одна из особенностей Цветаевой: писать как бы при читателе — никаких тайн, все на ярком свете, все до дна, до полного опустошения! Порой стихи даже предваряют событие. (Как тут не вспомнить Фета: “...Не знаю сам, что буду петь, — но только песня зреет”» [Корнилов: 191]. Характеризуя язык Цветаевой, Л. В. Зубова располагает возможные варианты между двумя крайностями, одна из которых — заумь («приближение означаемого к нулю»), а другая — мечта Фета: «О, если б без слова / Сказаться душой было можно!» [Зубова].

В книге «Безмерная Цветаева: Опыт системного описания поэтического идиолекта» (2009) О. Г. Ревзина анализирует сложную поэтику звуко-смысловых связей в стихах Цветаевой, сопоставляя с аналогичными явлениями в стихотворении Фета «Моего тот безумства желал, кто смежал...» и цитируя при этом анализ Т. Венцловы: «... слова перекрывают друг друга, проглядывают друг через друга, как лепестки свернутой розы» [Ревзина: 525–526].

По поводу стихотворения «Здравствуй! Не стрела, не камень...» (1922), посвященному встрече с мужем после долгой

разлуки, Л. Лосев пишет, что оно «весьма напоминает классический образец русской эротической лирики, “Шепот, робкое дыханье...” Фета <1850>, которое, как известно, вызвало скандал как содержанием, так и формой — многие современники Фета видели там лишь бессмысленный набор номинативных предложений» [Лосев: 105].

Отмечая сходство отдельных текстов Цветаевой, написанных в номинативном стиле, с приемами Фета, исследователи указывают и на разницу. Ю. Иваск писал: «“Безглагольность” Цветаевой (отмеченная в книге С. Карминского) тоже динамизировала ее поэзию. “За фюрером — фурии...” (“Стихи о Чехии”, 1939) <...> Но у “безглагольного” Фета этой динамики нет (“Шепот, робкое дыханье...”): Фет млеет, а Цветаева несетя со скоростью урагана» [Иваск 2003: 401–402].

То же отмечает и А. Смит применительно к циклу «Ученик» (1920): «По своей виртуозности цикл превосходит эксперименты с безглагольными стихотворениями Афанасия Фета и Константина Бальмонта. В шестом и седьмом стихотворениях цикла Цветаева не использует глаголы настоящего и прошедшего времени, но <...> создается иллюзия интенсивной динамики происходящего» [Смит: 632].

Если верить мемуарному эссе Цветаевой «Пленный дух», в Берлине летом 1922 г. Андрей Белый говорил в ее присутствии: «Никакого *сейчас*, кроме *тогда*, потому что *тогда* вечно, вечно, вечно!.. Это и есть фетовское *теперь*» [СС4: 226]. Белый цитирует стихотворение Фета «Теперь» о встрече разлученных за гробом, что перекликается с его личной драмой (разлукой с А. А. Тургеневой).

Но примечательно, что и название эссе Цветаевой «Пленный дух» легко можно вывести из стихотворения Фета «Я видел твой млечный, младенческий волос...» (1884), лирический герой которого хорошо «рифмуется» с образом Белого и заявляет о себе:

«Дохнул я струею и чистой и страстной / У пленного ангела с веющих крыл. <...> Где дух покидает ненужное тело ...» [Фет 1983: 215].

Исследователи справедливо связывают с традициями Фета образ Офелии в поэзии Цветаевой 1923 г., вызванный невозможностью встречи с Б. Л. Пастернаком. Е. О. Айзенштейн указывает на связь со стихотворением Фета «Офелия гибла и пела...» [Айзенштейн: 155], а М.-К. Гидини — на весь цикл Фета «К Офелии» (1842–1847). Гидини помещает цветаевский образ в широкий круг вариаций образа Офелии «в поэзии Серебряного века», но начинает еще с Некрасова, который первым обыграл связь Офелии с образом русалки (в пушкинской трактовке). Она также уделяет место стихотворению Блока «Офелия в цветах, в уборе» (1898) и картине Джона Эверетта Миллеса «Офелия» (1852) [Гидини: 7–9, 13]. С учетом широкого круга водных образов у Цветаевой (включая «персияночку» Разина, русалочку, Ундиону, Офелию и пр.), возможно, следует учитывать фетовский фактор и при обсуждении других персонажей этой категории.

28 августа 1923 г. Цветаева цитирует «На качелях» Фета (1890) в письме к А. В. Бахраху: «“Пусть все это игра — и притом / Может выйти — игра роковая...” (Фет) — Все мои игры таковы» [СС6: 587]. Чем была вызвана реактуализация Фета (помимо необходимости завуалированного любовного признания), неизвестно, но по времени это близко к написанию цикла «Поэты». В первом стихотворении цикла о поэте сказано: «Между да и нет / Он даже размахнувшись с колокольни / Крюк выморочит...» [СС2: 184]. В статье «Цветаева и Тютчев» мы уже высказали предположение [Войтехович 2013: 37], что в подтексте этих строк — яркий пассаж из статьи А. А. Фета «О стихотворениях Ф. Тютчева» (1859):

Лирическая деятельность тоже требует крайне противоположных качеств, как например, безумной, слепой отваги и величайшей осто-

рожности (тончайшего чувства меры). Кто не в состоянии броситься с седьмого этажа вниз головой, с непоколебимой верой в то, что он воспарит по воздуху, тот не лирик [Фет 1922: 37].

Думается, что «Полетел бы из окошка» (из «Летний вечер тих и ясен...») отчасти корреспондирует с этой воображаемой картиной (как и с тематикой стихотворения «На качелях»). Фет вообще очень тяготеет к образу полета, и, возможно, многочисленные цветаевские «крылья» и крылатые персонажи (птицы, ангелы, души и т. д.) имеют опору в аналогичных «крыльях» и крылатых персонажах Фета.

Цветаева вновь вспоминает Фета в 1925 г. в контексте разговора о поэтическом переосмыслении авторских имен: «(Об утрачиваемости первоначального смысла больших имен. Шуман — (Schumann) — башмачник, а звучит как шум потоков <...> Кто же сейчас думает, что Пушкин — от пушки, Некрасов — от некрасивости, Фет — от fett» [НСТ: 346]. Заметим попутно, что, вероятно, Цветаева сознательно избегала «первоначальных смыслов», трактуя имя «Блок» в «Имя твое — птица в руке...» (1916), о чем нам уже приходилось писать [Войтехович 2006].

В том же году Цветаева в статье «Возрожденщина» вступила в полемику с Н. Цуриковым, заявив, что «в порядке вечности существующие имена Г. Гейне, Фета и Гумилева <...> неуместны на злободневных устах автора “Эмигрантщины”» [СС5: 273]. Цуриков откликнулся на выпад Цветаевой, но нам здесь интересна не суть спора, а то, что имя Фета попало в группу очень престижных для Цветаевой имен.

То же самое мы видим и в следующем году, в приложении «Цветник» к статье Цветаевой «Поэт о критике» (1926). Приложение составлено из противоречивых и саморазоблачительных (в понимании Цветаевой) фрагментов «Литературных бесед» Г. В. Адамовича. Одним из явно «вопиющих деяний» Адамовича оказываются его высказывания о Фете:

Фет, например, есть типичный образец второразрядного поэта. Он весь в непроясненной еще музыке, и стихи его, разбитые на прозу, кажутся слащавым и жалким набором слов. О многих фетообразных поэтах можно было бы сказать то же самое. <...> Он даже и не пытается <...> понять, что для поэта роза ничуть не прекрасней, чем присосавшаяся к ней улитка. <...> Его стихи льются, как теплая вода. <...> Образы в его стихах привычны и повторны, ритм сдержанный. <...> я не оспариваю того, что Фет был человек высоконастроенной души <...> Но как «творец не первых сил» он не выдержал литературного одиночества и зачах, без культуры, без критики. Нужно быть близоруким или снисходительным, чтобы принять этот тусклый огонек за один из светочей мировой поэзии [СС5: 297–299].

Все-таки пару примечаний Цветаева делает, намекая, что в «улитке» критик видит себя, и что «светочем мировой поэзии» Фета «никто и не зовет» [Там же]. При этом Цветаева явно не считает Фета «второразрядным поэтом».

Примечательно, что тот же прием саморазоблачающих цитат она попыталась применить и в рецензии на «Шум времени» О. Э. Мандельштама («Мой ответ Осипу Мандельштаму», 1926). И вновь ее задевает вольное обращение с именем Фета: «Больные, воспаленные веки Фета мешали спать. Тютчев ранним склерозом, известковым слоем ложился в жилах» [СС5: 312]. На этот раз комментарии она сочла излишними.

К середине 20-х гг. лирическая «жила» Цветаевой иссякает. Постепенно она концентрируется на крупных стихотворных произведениях и прозе. Может быть, с этим связано и временное забвение имени Фета. Но в 1934 г. Цветаева вновь упоминает его, цитируя стихотворение «Смерти» (1884) в письме к В. Н. Бунинной от 26 февраля 1934 г.:

Милая Вера, берегите свое сердце, упокаивайте его музыкой. Ужасное чувство — его самостоятельная, неожиданная для вас — жизнь.

Об этом еще сказал Фет: Я в жизни обмирал — и чувство это *знаю*.
И я — *знаю*. И Рильке — *знал*. Сердце нужно беречь... [СС7: 268].

Возможно, Цветаева специально перечитала Фета в ходе работы над эссе «Мать и музыка» (1934), в котором важное место занимает рояль и цитируется стихотворение Фета «Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали...» (1877):

И, наконец, последний рояль <...> рояль Пандориного: «А что там внутри?» — тот, о котором Фет, во внятной только поэту и музыканту, потрясающей своей зрительностью строке: Рояль был *весь* раскрыт, и струны в нем дрожали... [СС5: 28].

Год спустя Цветаева вновь вспомнила Фета в музыкальном контексте, отвечая Ю. П. Иваску (11 октября 1935 г.) на вопрос о Б. Ю. Поплавском:

Поплавского не только последним певцом, но вообще поэтом — *не* считаю. У него была *напевность*, ничуть не лучше чем у Д. Ратгауза. Только Ратгауз брал у Фета, скажем, а Поплавский КРАЛ у *раннего* Блока и всегдашнего Пастернака [СС7: 402].

Известно, что позднее мнение Цветаевой о Поплавском изменилось, но в данном случае нам важно не это, а характеристика «напевности» творчества всех перечисленных авторов. При этом Цветаева признает достоинства и за Ратгаузом (очень популярным автором романсной лирики) несмотря на то, что видит в нем эпигона Фета.

21 августа 1936 г. Цветаева рассказывает в письме А. С. Штейгеру, как она слушала романс на танцевальном вечере:

А потом одна женщина пела — изумительные стихи Фета — помните?
Рояль был *весь* раскрыт — и струны в нем дрожали,
Как и сердца у нас — за песнею твоей.

Это Фет писал — *чужую* любовь: Наташу Кузминскую, *Наташу* Войны и Мира, от которой в ту ночь, которую она всю насквозь пропела, навсегда ушел человек, к<оторо>го она любила (брат Льва

Толстого — Сергей). Это было в Ясной Поляне, а Фет был гость — и его никто не любил — и благодаря ему — та ночь осталась — *тот роуль по сю ночь раскрыт*. Я бы все свои стихи отдала за строки:

— Как только веровать в рыдающие звуки,
Тебя любить — обнять — и плакать над тобой.

Больше о любви я *ничего* не знаю [СС7: 582–583].

Это письмо уже давно прокомментировано с точки зрения допущенных Цветаевой ошибок:

Имеется в виду Татьяна Андреевна Кузминская (1847–1925), <...> Прототип Наташи Ростовской в романе Л. Н. Толстого «Война и мир». <...> Сергей Николаевич Толстой (1826–1904) при этом не присутствовал. <...> см. также: Фет А. Вечерние огни. М.: Наука, 1971. С. 664–665 [СС7: 628].

Ю. Иваск также уточнял: «И у Цветаевой были мгновенья, когда всю свою поэзию она готова была отдать — в данном случае за два фетовских стиха, а в других — за строчки из Пушкина, Блока, Рильке...» [Иваск 2003а: 132–133].

Книги Фета, по-видимому, сопровождали Цветаеву с рождения и до самого конца. По крайней мере, среди немногих русских книг, привезенных из-за рубежа, которые Цветаева пыталась продать, был и сборник Фета:

<...> материалы к биографии Пушкина П. В. Анненкова, две книги о Пушкине П. Е. Щеголева, стихотворения А. Фета, Е. Баратынского, Каролины Павловой; <...> пятьдесят четыре французских и четыре немецких издания [Саакянц: 711].

Все это заставляет думать, что тема «Цветаева и Фет» намного значительнее, чем можно об этом судить по числу существующих исследований, среди которых особое место занимает работа М. В. Боровиковой — важный вклад в развитие идей З. Г. Минц и Л. А. Пильд, без которой не было бы и настоящего обзора.

Литература

Айзенштейн: *Айзенштейн Е.* Шекспировские мотивы в творчестве М. Цветаевой // Марина Цветаева и Франция: Новое и неизданное / Под ред. В. Лосской и Ж. де Пройар. М.; Париж, 2002. С. 140–155.

АЦ 1: *Цветаева А. И.* Воспоминания. В 2 т. М., 2008. Т. 1. 1898–1911 годы / Подгот. Ст. А. Айдиняном.

Береговская: *Береговская Э. М.* Евгений Ланн — поэт круга Максимилиана Волошина, Григория Петникова и Марины Цветаевой // Марина Цветаева: Эпоха, культура, судьба. Десятая цветаевская международная научно-тематическая конференция (9–11 октября 2002 года). Сб. докл. Дом-музей Марины Цветаевой. М., 2003. С. 19–27.

Боровикова: *Боровикова М.* Поэтика Марины Цветаевой (лирика конца 1900-х – 1910-х гг.). Тарту, 2011.

Бройтман: *Бройтман С. Н.* М. Цветаева и А. Блок // Новый филологический вестник. 2005. № 1. С. 7–37.

Войтехович 2006: *Войтехович Р.* «Имя твое — птица в руке»: из чего сделаны стихи Цветаевой // Блоковский сборник XVII: Русский модернизм и литература XX века. Тарту, 2006. С. 54–66.

Войтехович 2010: *Войтехович Р.* Пересказ // Сон amore: Историко-филологический сборник в честь Любови Николаевны Киселевой. М., 2010. С. 108–117.

Войтехович 2013: *Войтехович Р.* Цветаева и Тютчев // Статьи на случай: сборник к 50-летию Р. Г. Лейбова. Тарту, 2013.

Гидини: *Гидини М.-К.* Ожерелье, которого нет: Офелия в поэзии Серебряного века // «Через сотни разъединяющих лет...». Пространство цветаеведения. Исследования. Популяризация творческого наследия. Материалы Пятых Международных Цветаевских чтений / Отв. ред. А. И. Разживин. Елабуга, 2011. С. 22–36.

Зубова: *Зубова Л. В.* Заметки о языке поэмы (Молодец) // Язык поэзии Марины Цветаевой (Фонетика, словообразование, фразеология). СПб., 1999. — <http://philologos.narod.ru/portefolio/zubova1999.htm>.

Иваск 2003: *Иваск Ю.* Цветаева — Маяковский — Пастернак // Марина Цветаева в критике современников: В 2-х ч. М., 2003. Ч. II: 1942–1987 годы. Обреченность на время. С. 398–410.

Иваск 2003а: *Иваск Ю.* О читателях Цветаевой // Там же. С. 124–133.

Кавакита: *Кавакита Н. С.* Архетипы природы в творчестве М. Цветаевой // На путях к постижению Марины Цветаевой: Девятая цветаевская международная научно-тематическая конференция (9–12 октября 2001 года) [Москва]: Сб. докл. М., 2002. С. 287–300.

Карлинский: *Karlinsky S.* Marina Tsvetaeva: the woman, her world, and her poetry. Cambridge, 1985.

Корнилов: *Корнилов В.* Антиподы (Цветаева и Ахматова) // Марина Цветаева, 1892–1992: [Материалы 2-го междунар.] симпоз., посвящ. 100-летию со дня рождения, [июнь–июль 1991 г., Норвичский ун-т] / Под ред. С. Ельницкой и Е. Эткинда. Нортфилд (Вермонт); СПб., 1992. С. 186–195.

Крамарь: *Крамарь О. К.* Эпиграф в творчестве М. Цветаевой // Вестник ВГУ. Серия Гуманитарные науки. 2002. № 1. С. 81–96.

Лосев: *Лосев Л.* Перпендикуляр (о поэтике переноса) // Марина Цветаева, 1892–1992: [Материалы 2-го междунар.] симпоз., посвящ. 100-летию со дня рождения, [июнь–июль 1991 г., Норвичский ун-т] / Под ред. С. Ельницкой и Е. Эткинда. Нортфилд (Вермонт); СПб., 1992. С. 100–109.

НЗК1: *Цветаева М.* Незданное. Записные книжки: В 2 т. М., 2000. Т. 1: 1913–1919 / Подгот. текста, предисл. и примеч. Е. Б. Коркиной и М. Г. Крутиковой.

НСТ: *Цветаева М. И.* Незданное. Сводные тетради / Подгот. текста, предисл. и примеч. Е. Б. Коркиной и И. Д. Шевеленко. М., 1997.

Ревзина: *Ревзина О. Г.* Безмерная Цветаева: Опыт системного описания поэтического идиолекта. М., 2009.

Ронен: *Ронен О.* Часы ученичества Марины Цветаевой // Марина Цветаева, 1892–1992: [Материалы 2-го междунар.] симпоз., посвящ. 100-летию со дня рождения, [июнь–июль 1991 г., Норвичский ун-т] / Под ред. С. Ельницкой и Е. Эткинда. Нортфилд (Вермонт); СПб., 1992. С. 89–99.

Рудик: *Рудик И.* Русская тема в сборнике Марины Цветаевой «Версты. Стихи. Выпуск I» (1922). Тарту, 2014.

Саакянц: *Саакянц А. А.* Марина Цветаева. Жизнь и творчество. М., 1997.

Смит: *Смит А.* Текст как театрализованное представление в творчестве Марины Цветаевой // *Марина Цветаева: Эпоха, культура, судьба. Десятая цветаевская международная научно-тематическая конференция (9–11 октября 2002 года)*. Сб. докл. М., 2003. С. 237–247.

СС1–7: *Цветаева М. И.* Собрание сочинений: В 7 т. / Сост., подгот. текста и коммент. А. А. Саакянц и Л. А. Мнухина. М., 1994–1995.

Таганов: *Таганов Л. Н.* Родной Край в поэзии К. Бальмонта // *Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века. Межвуз. сб. науч. тр.* Иваново, 1996. Вып. 2. С. 25–30.

Фет 1922: Тютчев: Сб. ст. СПб., 1922. С. 34–43.

Фет 1983: *Фет А. А.* Стихотворения / Примеч. А. Тархова. М., 1983.

Фет 1986: *Фет А. А.* Стихотворения и поэмы. Л., 1986.

Эткинд: *Эткинд Е. Г.* Строфика Цветаевой (Логаэдическая метрика и строфы) // *Марина Цветаева: Труды 1-го международного симпозиума (Лозанна, 30.VI.–3.VII.1982)* / Под ред. Р. Кембалла в сотр. с Е. Г. Эткиндром и Л. М. Геллером. Bern. Berlin. Frankfurt/M. New York. Paris. Wien. Bern, 1991. С. 307–331.

ЗАМЕТКИ К МУЗЫКАЛЬНЫМ ОБРАЗАМ Б. ПАСТЕРНАКА

ДАРЬЯ ПОЛИВАНОВА, КОНСТАНТИН ПОЛИВАНОВ
(Москва, Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»)

1. Клавиатуры

Для культуры рубежа веков и начала XX в. было свойственно представление мира как сложного музыкального произведения и/или большого оркестра или даже сложного музыкального инструмента. Традиционно источником подобных метафорически-символических представлений считают работу Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки», хотя нетрудно допустить, что для русской словесности не меньшую роль могла иметь символическая картина сливающихся и разливающихся звуков из «моей музыки» Пети Ростова.

Отзвуки подобных представлений можно найти и в разнообразных текстах Пастернака, тем более что он прежде обращения к поэзии довольно основательно готовился к композиторской стезе. Музыка может оказываться в стихах Пастернака глубинным началом, составляющим содержание происходящих событий революции и гражданской войны (например, в его циклах «Болезнь», «Зимнее утро» и «Сон в летнюю ночь» из четвертой книги стихов «Темы и вариации»), подобно тому, как поэма «Двенадцать» передает «музыку революции» у Блока.

У Пастернака музыкант представлен главным образом как пианист или как композитор. Естественно, что при этом может возникать и поэтическое изображение клавиатур, на особенностях этих последних образов мы и позволим себе здесь остановиться.

В одном из первых описаний игры на инструменте во второй книге стихов поэта «Поверх барьеров» в стихотворении «Импровизация» (в редакции 1945 оно было уточняюще переименовано в «Импровизацию на рояле») клавиши инструмента названы «стаей» (птиц), которых лирический герой как будто «кормит» на берегу ночного пруда (которому очевидно уподоблен сам рояль). Соответственно «черные крепкие клювы»¹ должны прочитываться как черные клавиши на рояльной клавиатуре. Клавиатура здесь изображается живой и до известной степени «независимой» от исполнителя. Клавиши живут своей собственной «страстной» жизнью, полной музыки — «покамест птенец не накормлен», «скорей умертвят, чем умрут рулады» и пр. (впрочем, стая лебедей на ночном пруду может напомнить и о «стае диких уток», которые поднимаются в воздух от «сладкозвучных стрóf», которыми их пугает автор в «Евгении Онегине», с той разницей, что у Пушкина звуки стихов названы «пеньем», утки же, вероятно, «слетают с берегов», издавая контрастное сладким звукам кряканье).

Еще более самостоятельной жизнью живут «клавиатуры» в четвертой книге стихов Пастернака с подчеркнuto музыкальным названием «Темы и вариации». «Помешанные» клавиатуры, «бродячие, черные и грустящие» (I, 187), оказываются в сложном отношении между миром «взрослых» и «младших», которые му-

¹ Пастернак Б. Полное собрание сочинений: В 11 т. М., 2003–2005. Т. 1. С. 99. Далее ссылки на это издание даются в тексте с обозначением номера тома и страницы.

чительно овладевают собственными умениями в искусстве, возможно, под давлением старших «вдавленных сухих костяшек» (Там же), в «Клеветникам» из цикла «Я их мог позабыть».

Не меньшей самостоятельной, почти независимой от человека (исполнителя), страстностью обладает и клавиатура (уподобленная зубам взмыленной лошади) в последнем стихотворении цикла «Разрыв», где опять же страстное любовное объяснение поэта уподобляется игре на рояле или буквально и происходит в форме музыкальной — «рояль дрожащий пену с губ оближет, / Тебя сорвет, подкосит этот бред» (I, 186).

Клавиатуры в этой книге стихов могут быть и почти метафорическими — их роль исполняют «бочки с цементом» на «стройке» рядом с «крышками раскрытых роялей», причем главный рояль в третьем стихотворении цикла «Сон в летнюю ночь» — это, очевидно, грозовая туча («роялю, обычно обильному влагой / Огромного душного лета столиц»), гром которой вместе с атмосферой предгрозовой духоты передается словосочетанием «огромного душного». Пианист за этим роялем, как представляется, — именно гроза, которая «прыжками бросается к бочкам с цементом, / Дрожащими лапами ливня гремя» (I, 203) (здесь помимо грома, соединяющего звучащий инструмент и грозу, вероятно, отыгрывается воспоминание о понятии «музыкального строя» — в начале стихотворения говорится о пианисте, таскавшемся «по стройкам» (Там же), а в конце «цемент» также несомненно появляется именно как строительный материал).

Не названная впрямую, но очевидно присутствующая клавиатура инструмента возникает во втором стихотворении этого цикла, где изображено могущество пианиста, музыканта, Шопена — «Прикосновение руки — / И полвселенной в изоляции» (Там же), которому дано избавить мир от страшной болезни («когда ее не излечить, / Все лето будет в дифтерите» — I, 202).

Таким образом все эти странные клавиатуры оказываются объединенными своей связью с природой, страстностью и значительной самостоятельностью жизнью, которая может согласовываться с человеком, а может протекать независимо, как и в стихотворении «Импровизация».

2. Нотная запись мироустройства

«Баллада» («Бывает курьером на борзом...») — одно из стихотворений Пастернака, которое своей, с одной стороны, загадочностью, а с другой, — связанностью со множеством тем и мотивов его прозы и поэзии, вызывало немало споров и противоречивых интерпретаций. Первая редакция стихотворения была опубликована в декабре 1916 во второй книге стихов «Поверх барьеров» вскоре после смерти А. Н. Скрябина. Вторая (1928) писалась одновременно с первой частью автобиографической повести «Охранная грамота», где Пастернак описывает свое увлечение музыкой и Скрябиным как важнейший этап своего становления, своеобразную первую любовь (Об этом же см. и в автобиографическом фрагменте поэмы «Девятьсот пятый год» (1925) — «... Голоса приближаются — Скрябин, / О, куда мне бежать / От шагов моего божества...» — I, 268). Тесная связь обеих редакций этого стихотворения с музыкальным эпизодом биографии поэта делает естественным обращение к музыкальным образам и создание картины мира, описываемой в отчетливо музыкальных понятиях и терминах.

Мы не будем здесь пытаться предложить целостную интерпретацию, а лишь выделим несколько, как нам представляется, значимых образов, которые в совокупности могут быть прочитаны как музыкальное описание законов мироустройства.

Стихотворение начинается с описания учащенного сердцебиения («бывает курьером на борзом раскачет сердце» — I, 99),

уподобление которого скачке на лошади дальше разворачивается в картину таинственного ночного путешествия (собственно «Балладу»). Герой стихотворения в финале своего воображаемого ночного путешествия рассказывает загадочному «графу» (или его привратнику) о своем прошлом, о том, что привело его к порогу, напоминающему одновременно усадьбу Льва Толстого и врата рая.

Объяснение начинается упоминанием прежде жившего в этом таинственном пространстве музыканта, определившего судьбу героя:

Здесь жил органист
Он лег в мою жизнь пятеричной оправой
Ключей и регистров... (I, 100).

Пятеричная оправа может ассоциироваться с пятью строками нотного стана, открываемых в нотной записи ключом («ключей и регистров»)

Следующие слова «Он уши зарниц / Крюками прибил к проводам телеграфа» (Там же) можно прочесть как выявление нотной записи в деталях окружающего пространства: «провода телеграфа» — как линии нотного стана, «уши зарниц» — как напоминающий по форме ухо знак басового ключа, а в «зарницах» — или символическое изображение телеграфа (переломленная молния), или опять же нотный знак бекара.

Описывая город, герой также говорит о его музыкальной основе, одновременно уподобляя его и какому-то музыкальному инструменту:

Куда б утекли фонари околотка
С пролетками и мостовыми когда б
Их марево не было, как на колодку,
Набито на гул колокольных октав? (I, 101).

В следующей строфе музыкальная основа города исчезает, возможно, с появлением в стихотворении еще и обстоятельств современности:

Но вот их снимали, и, в хлопья облекшись,
Пускались снова без оглядки дома... (Там же).

Эти строки появляются только в редакции 1928 г., после того как музыка колокольного звона исчезла из городов, когда советская власть закрывала церкви и снимала колокола с колоколен.

Следом за появлением хаотической картины зима, а точнее снежный покров, уподобляются завершению музыкального сочинения:

И плотно захлопнутой нотной обложкой
Валилась в разгул листопада зима (Там же).

Как еще один возможный отголосок нотного знака может быть прочитана и строчка «Чтоб музыкой хлынув с дуги бытия», где «дугу» можно прочесть как знак лиги над нотным станом, а описание в этой строке героем своего поведения сообщает музыке высочайшее библейское и основополагающее значение.

3. Фет и «Определение поэзии»

В конце нам бы хотелось добавить один небольшой комментарий к стихотворению «Определение поэзии», которое неоднократно оказывалось в центре внимания писавших о лирике Пастернака.

Уже его первые строфы демонстрируют связь в пастернаковском понимании поэзии и, с одной стороны, звуков природы:

Это — круто налившийся свист,
Это — щелканье сдавленных льдинок,
Это — ночь, леденящая лист,
Это — двух соловьев поединок... (I, 131),

а с другой — звуков музыки:

... Это — с пультов и флейт — Фигаро
Низвергается градом на грядку... (Там же).

Щелканьем соловьиное пение названо и в стихотворении 1919 г. «Маргарита» — «бился, *щелкал*, царил и сиял соловей», а в 1953 г. в стихотворении «Белая ночь» соловьиное пение будет названо щелканьем «*ледащей*» птички, то есть с использованием того же и близкого по звучанию слова:

...Ошалелое *щелканье* катится.
Голос маленькой птички *ледащей*... (IV, 519).

Так же описано пение соловья в романе «Доктор Живаго»: «...спустя несколько ночей *защелкали* соловьи. И опять, точно слушая их в первый раз, я удивился тому, как выделяется этот напев из остальных птичьих посвистов, какой скачок, без постепенного перехода, совершает природа к богатству и исключительности этого *щелканья*. Сколько разнообразия в смене колен и какая сила отчетливого, далеко разносящегося звука» (IV, 285), и семью главами далее: «Вдруг, вдали, где застрял закат, *защелкал* соловей» (IV, 303).

Свист соловья присутствует и в другом стихотворении 1953 г. (как и «Зимняя ночь», входящем в цикл стихотворений Юрия Живаго) «Весенняя распутица», где описывается то же пение соловья, что и в только что процитированной прозаической главе:

...А на пожарище заката,
В далекой прочерни ветвей,
Как гулкий колокол набата,
Неистовствовал соловей.

Где ива вдовый свой подвойник
Клонила свесивши в овраг,

Как древний соловей разбойник
Свистал он на семи дубах.

Какой беде, какой зазнобе,
Предназначался этот пыл?
В кого ружейной крупной дробью
Он по чащобе запустил... (IV, 520).

Естественно, что уже неоднократно указывалось на связь «Определения поэзии» Пастернака с «Это — утро, радость эта...» А. Фета, где в конце «Эта дробь и эти трели...» с несомненностью обозначают соловьиное пение.

Как нам представляется, приведенные выше примеры позволяют предположить, что «круто налившийся свист» и «щелканье сдавленных льдинок» — не просто природные звуки, соседствующие у Пастернака с пением соловьев, а прямая характеристика этого пения, как и фетовские «дробь и трели».

ОБ ИСТОРИИ ОДНОГО (НЕ)СОСТОЯВШЕГОСЯ ПЕРЕВОДА: ЦВЕТАЕВА И ГЕТЕ¹

МАРИЯ БОРОВИКОВА
(Тарту, Тартуский университет)

В мае 1941 г. М. Цветаева получила предложение сделать несколько переводов с немецкого текстов, положенных Шубертом на музыку. С такой просьбой к ней обращается известная пианистка Мария Вениаминовна Юдина, планирующая издание сборника песен Шуберта с новыми русскими — более удачными, чем прежние — переводами. Цветаевой была предоставлена возможность выбрать, и она останавливается на текстах Гете из романа «Годы учения Вильгельма Мейстера». Об этом свидетельствуют мемуары Юдиной, которая подробно пересказывает историю своего сотрудничества с Цветаевой:

Однажды, летом 194[1]² г. (вероятно), едучи к Заболоцким для работы с Николаем Алексеевичем над переводами нашими текстов Песен Шуберта <...> встретила я в «Киевском» метро Генриха Густавовича Нейгауза; он — как всегда приветлив, радужно настроен, весь искрится, пенится, как ручей в горах.

¹ Статья написана в рамках проекта IUT 34-30 “Ideology of Translation and Translation of Ideology: Mechanisms of Cultural Dynamics under the Russian Empire and Soviet Power in Estonia in the 19th – 20th Centuries”.

² В этом месте у Юдиной изначально, в рукописи 1965 г., значился 1940 г., в рукописи 1968 г. — пропуск. Дата восстановлена по времени создания цветаевского перевода (см. [Саакянц: 739]).

— «А, вы тоже к Пастернакам?» — На сей раз — нет — говорю, к Заболоцким. — «А! Вы дружите? Это хорошо!» — Дружу — не дружу — говорю — не знаю, но вот — тема имеется изрядная — Песни Шуберта. — «Песни Шуберта?! И вы их издаёте, редактируете? Прелесть! Молодчина! И Борис будет участвовать?!» — А то как же, согласие имею! —

Мы уже у перрона, я направляюсь к электричке, у Генриха Густавовича еще какие-то комиссии; вдруг он хватает меня за рукав: «Дорогая — вот что важно! За это ведь и деньги хорошо платят? Знаете ли вы, что приехала Цветаева и без работы? Дайте, дайте ей работу, дайте эти ваши переводы!» — Буду счастлива, — на ходу кричу я и вскакиваю в тронувшийся поездочек (не хочется опаздывать, Заболоцкий человек точный и строгий!) [Юдина: 576].

Дальше мемуаристка описывает, как она приезжает к Цветаевой за город:

Темноватая мансарда, нескладная лестница к ней; сразу охватывает атмосфера щемящей печали, неустроенности, катастрофичности... отчужденное взаимное приветствие. Вижу пожилую, надломленную, мне непонятную женщину, стараюсь быть почтительной, учтивой, любезной. Вероятно, по своему легкомыслию не узрела в Цветаевой — тогда «Куманскую Сивиллу» — или «женщину Плутарха»... Сажусь на кончик стула, показываю Шуберта...

«Если уж, — то только Гёте», — сурово говорит Цветаева. — О, конечно, это самое прекрасное, отвечаю я и предлагаю «Песни Миньоны» и «Арфиста» из «Вильгельма Мейстера» — для начала. Она рассеянно соглашается, я спешу уйти... [Юдина: 215].

Этот отрывок нуждается в комментарии. Во-первых, он содержит явный анахронизм: Заболоцкий действительно перевел для издания Юдиной несколько стихотворений (тексты Шиллера, Гете, Рюккерта), но их сотрудничество началось только в 1946 г. Юдина никак не могла ехать к нему в мае 1941 г., поскольку в это время Заболоцкий находится в лагере (арестован в 1938 г., разрешение на возвращение в Москву получено в 1946 г.). Мемуаристка

даже не была на тот момент знакома с Заболоцким — то есть трудно предположить, что его имя могло случайно всплыть в разговоре с Нейгаузом о Цветаевой.

Помимо того обращает на себя внимание «провиденциальность», пронизывающая всю образность этого фрагмента (даже лестница тут «нескладная», а атмосфера и вовсе «катастрофичная»). В целом такой стиль характерен для воспоминаний о последних годах Цветаевой, но в этом отрывке выделяется особенно суровый, недовольный образ поэта и «извиняющийся», умиляющий себя автор — которому, казалось бы, извиняться пока совершенно не за что. Она только вошла в дом с деловым и явно нужным хозяйке предложением, но при этом «села на кончик стула», «изо всех сил старается быть почтительной», уходит как можно скорее, чтобы не раздражать поэта. Цветаева же остается сурова и холодна. При этом мы знаем, что в действительности Цветаева была рада перспективе работы над переводом: об этом заказе сохранились два ее свидетельства, оба в письмах к дочери в лагерь. В первом (от 16 мая 1941) она пишет о заказе в приподнятом тоне: «...сейчас, кажется, буду делать ряд новых текстов к песням Шуберта, т. е. — если не ошибаюсь — Гёте, это уж — заказ Консерватории. Я очень дружна с Нейгаузом, он обожает стихи. Вообще, все было бы чудно» [Цветаева 1999: 424]. Судя по тому, что в этом письме Цветаева еще не знает, что именно она будет переводить («кажется, Гете»), эта запись сделана до визита Юдиной, который окончательно прояснил подробности работы и определил круг текстов, данных Цветаевой для перевода.

Второе эпистолярное свидетельство написано всего через неделю (23 мая), но звучит уже совершенно иначе:

А сейчас мне предложили — из Консерватории — новые тексты к гётевским песням Шуберта: песни Миньоны. Не знаю тех переводов, но знаю, что именно эти вещи Гёте — непереводимы, не говоря уже о пригнании их к уже существующей музыке: ведь Шуберт-то

писал — с Гёте, а я должна — чтобы можно было петь — писать с Шуберта, т. е. не с Гёте, а с музыки. <...> Такие вещи можно переводить только абсолютно-вольно, т. е. в духе и в слухе, но — неизбежно заменяя образы, а я этого — на этот раз — не хочу и не могу, ибо это — совершенно. Поэтому — отказываюсь: пусть портят: фантазируют или дают рифмованный подстрочник — другие. Для песен Миньоны стòит изучить язык [Цветаева 1999: 428].

За неделю Цветаева резко меняет отношения к работе, и хотя сама она называет внутренние причины для отказа: «не хочу писать с Шуберта», «эти вещи Гете непереводимы», нельзя не отметить, что все эти обстоятельства были ей прекрасно известны и на первом этапе договора. Резкая смена оценок заставляет предположить, что в течение этой недели произошло нечто, заставившее Цветаеву, берущуюся ради заработка за переводы третьестепенных поэтов, отказаться от работы над Гете.

Что именно повлияло на решение Цветаевой, нам, конечно, неизвестно, но тон цитируемой нами мемуарной заметки Юдиной заставляет предположить некоторый конфликт, возникший между пианисткой и поэтом (Цветаева последовательно награждается Юдиной эпитетами «суровая», «оскорбленная», «пламенеющая»). О его сути можно догадаться по продолжению мемуара:

С русскими текстами Песен Шуберта, однако, ничего, ровным счетом ничего не вышло. Придя — в назначенное Мариной Ивановной Цветаевой время, я нашла ее еще более погруженной в себя, свою грозную судьбу, как бы на границе выносимого и невыносимого страдания. Я робко попросила показать мне тексты, имея с собой, разумеется, сборники Песен. Увы... всё самое замечательное, «Песни Арфиста», несколько «Песен Миньоны» — всё не заключало в себе никакой эквиритмичности и ни в какой степени не могло быть спето в музыке Шуберта³. Я тихо, едва осмелившись, сказала Поэту,

³ Исследователи уже отмечали, что единственный дошедший до нас перевод Цветаевой, сделанный по заказу Консерватории, никак не может

что вот это — мол так, а это — эдак, что — мол Заболоцкий соглашался с неизбежностью музыкальной редакции, что незачем спешить, что я всё устрою, как ей удобно, что выхлопочу аванс в издательстве и тому подобное. Но она меня уже не слушала. Сознание своей мощи, своей правоты (возможно, не в данном конкретном случае, а вообще перед оскорбляющим ее в целом — миром, людьми, историей, злыми силами) заслонило перед ее пламенеющим взором, перед ее страдальческой сутью всю какую-то «мелочь» — меня, издательства, работу поперек вдохновения и... даже Шуберта, <...> она наотрез отказалась от всей работы в целом [Юдина: 578].

Интересно, что тут опять возникает имя Заболоцкого, и, как кажется, теперь понятно, почему: в воспоминаниях о том, как проходила работа над песнями Шуберта с Заболоцким, Юдина все время подчеркивает свою руководящую, направляющую роль:

Николай Алексеевич любил музыку: симфоническую, ораториальную. Конструктивно, теоретически мало ее знал, и мне на некоторое время пришлось взять на себя роль учителя; обоим нам было весело — мне объяснять, ему познавать [Там же: 274];

Хотелось бы умолчать, но и сказать необходимо: Заболоцкий не вполне владел немецким языком, я писала ему подстрочники в разных вариантах, он мог выбирать. Тот раздел в издании его стихов 1957 года «Старые немецкие поэты» <...> — это все мои заказы; я предлагала, показывала ему самое прекрасное в Шуберте, многое [Юдина: 274].

Кроме этого, мемуаристка вспоминает, как пыталась сподвигнуть Заболоцкого на перевод Гимнов ночи Новалиса, заранее (!) при-

быть назван *полностью* лишенным эквиритмичности: в нем «не может быть спета» лишь одна строка [Нестерова; Ганзбург]. К этому нужно добавить также и то, что эта неэквиритмичная строка входит в третью строфу стихотворения Гете, которая опущена в Песне Шуберта (и традиционно опускается в русских переводах) — то есть по сути не представляет проблемы для исполнения.

готовив ему подстрочник. По всем этим самоописаниям видно, что Юдина отводила себе роль движущей и направляющей творческой силы в этом тандеме.

Попытки подобного вмешательства в творческий процесс (если они были) у Цветаевой — разбирающейся и в музыке, и в немецком — могли вызвать только отторжение: «пусть портят: фантазируют или дают рифмованный подстрочник — другие» [Цветаева 1999: 428]. Отношение Цветаевой к своим переводам в эти годы выстраивается по модели отношения к собственному творчеству (см. подробнее об этом в [Боровикова]), что выражается и в тщательности ее работы («я часами ищу одно слово»), и в категорическом неприятии поправок. Так, в том же письме к дочери, непосредственно перед сообщением о том, что она отказалась от переводов песен Шуберта, Цветаева пишет: «Сегодня я в последний раз прикладываю руку к своим Белорусским Евреям, мне там заменили, т. е. подменили ряд строк, но я всё расчухла — и взвыла — и настояла на своих» [Цветаева 1999: 428].

Однако главное в мемуаре Юдиной для нас — ее утверждение, что она видела несколько переводов из Гете (или набросков переводов), сделанных Цветаевой: «песни Арфиста и несколько песен Миньоны». Об этих по меньшей мере четырех текстах ничего не известно, и даже трудно однозначно ответить на вопрос, можем ли мы говорить об утерянном корпусе этих переводов (или здесь опять должна идти речь о причудливости памяти мемуаристки). Единственное, что сохранилось от этого заказа — один перевод стихотворения из романа Гете «Годы учения Вильгельма Мейстера», а именно первая (по месту расположения в романе) «Песня Арфиста»:

Кто с плачем хлеба не вкушал,
Кто, плачем проводив светило,

Его слезами не встречал,
Тот вас не знал, небесные силы!

Вы увлекаете нас в сад,
Где обольщения и чары;
Затем ввергаете нас в ад:
Нет прегрешения без кары!

Увы, содеявшему зло
Аврора кажется геенной!
И остудить повинное чело
Ни капли влаги нет у всех морей вселенной⁴
[Цветаева: 2, 387].

Wer nie sein Brod mit Thränen as,
Wer nie die kummervollen Nächte
Auf seinem Bette weinend sas,
Der kennt euch nicht, ihr himmlischen Mächte.

Ihr führt ins Leben uns hinein,
Ihr laßt den Armen schuldig werden,
Dann überlaßt ihr ihn der Pein;
Denn alle Schuld rächt sich auf Erden.

Ihm färbt der Morgensonne Licht
Den reinen Horizont mit Flammen,
Und über seinem schuld'gen Haupte bricht
Das schöne Bild der ganzen Welt zusammen.

Этот текст имеет богатую традицию переводов на русский, однако отличие цветаевского варианта заметно сразу: он на строфу длиннее. Цветаева прибавляет к «основному» тексту Гете строфу, размещенную в другом месте романа — в четвертой главе.

⁴ Перевод датирован в записях Цветаевой 22 мая — то есть за день до второго письма дочери, в котором она пишет о том, что отказывается от работы.

Тем самым Цветаева идет за традицией публикаций текста Гете по-немецки (он публикуется и в две и в три строфы), однако вразрез и с песенной традицией (на музыку Шуберта исполняются только две строфы), и с традицией его переводов на русский (выполненный вскоре после Цветаевой перевод Пастернака — тоже по заказу Юдиной — ограничивается также двумя строфами).

Однако это не единственное важное отличие цветаевского варианта. Перевод первой строфы в целом выполнен близко к оригиналу (первая и последняя строки почти дословно повторяют подстрочник⁵), за исключением одного важного отличия: Цветаева выпускает из перевода слово “Bett” — ‘кровать’ (в переводах предшественников как правило переводилось как «ложе» (у А. Григорьева и Ф. Тютчева) или «одр» (у В. Жуковского)), а образ ночи заменяет временным промежутком: (‘провожая и встречая светило’), передавая близкий смысл новыми образами. Последнее отклонение оправдано введением третьей строфы, в которой упоминается восходящее солнце (“der Morgensonne Licht”). Его Цветаева, в свою очередь, персонифицирует и переводит словом ‘Аврора’, но образ восхода в тексте сохраняет и переносит в начало стихотворения. Таким образом, делая некоторые перестановки, она все-таки остается внутри образности, заданной автором.

Совсем иначе организован перевод второй строфы, где Цветаева начинает работать с текстом Гете как с литературным источником, а не как с «подстрочником». В этой строфе оригиналу соответствует лишь последняя строка, остальные три строятся на образах, отсутствующих у Гете, но представляющих базовые понятия цветаевского поэтического мира. В первую очередь, это «чара»: то, что владеет поэтом в момент творчества. Этому,

⁵ Сравнение цветаевских строк с подстрочником см. также в статье: [Нестерова].

в том числе, посвящено ее эссе «Искусство при свете совести» (в котором есть главы, посвященные Гете), где описано, что этой способностью «очаровывать» наделены особые «демоны», которые, например, владели Блоком в момент создания «Двенадцати»: «“Двенадцать” Блока возникли под чарой. Демон данного часа революции <...> вселился в Блока и заставил его» [Цветаева: 5, 355]. В более позднем тексте, написанном к юбилею Пушкина в 1937 г., — эссе «Пушкин и Пугачев» — она прямо назовет слово «чара» ключом к пониманию пушкинского текста. Для нас важно то, что, как и в случае с текстом Гете, это слово не принадлежит языку Пушкина, но является единственно подходящим ключом к нему: «Есть одно слово, которое Пушкин за всю повесть ни разу не назвал и которое **одно** объясняет — все.

Чара» [Там же: 5, 506].

Смена 'виновности' ("schuldig") на «чару» переводит все стихотворение в плоскость разговора не о бренной человеческой жизни, а о творческой судьбе, а время 'от заката до рассвета' из первой строфы становится ночным временем поэтического вдохновения (и делается понятно, почему Цветаева выпускает из своего перевода "Bett" (кровать) в первой строфе: ей важно ослабить мотивы бытовых человеческих страданий, введя в подтекст важные для нее лично мотивы ответственности творчества перед жизнью).

Меняется и поведение этих сил: если у Гете для обозначения их действий используются глаголы, лишенные указания на какую-то особую «заинтересованность» ("führt" — 'приводят' и "läßt" — 'позволяют, дают'), то цветаевским чарующим демонам положено вести себя иначе: они завлекают («Вы завлекаете нас в сад...»). Здесь Цветаева по-видимому следует за интерпретацией этого текста, предложенной Тютчевым — именно он в переводе второй строфы уходит от эмоциональной неокрашенности гетевских

глаголов, хотя в большинстве известных нам переводов она сохраняется.

Так, ср. у Жуковского:

На жизнь мы **брошены** от вас!
И вы ж, **дав знать**ся нам с виною,
Страданью выдаете нас <...>;

у Аполлона Григорьева:

Вы **руководите** в жизни людей,
Вы **предаете** их власти страстей <...>;

у Пастернака:

Нас **вводят** в жизнь, в ее разгар
Взвалив на нас проступка бремя <...>.

И ср. со всеми этими примерами у Тютчева:

Они нас в бытие **манят** —
Заводят слабость в преступленья <...>

По-видимому, Тютчев сближает этот текст с другим знаменитым произведением Гете, также положенным на музыку Шубертом — с «Лесным царем» (в котором попытки «завести» и «заманить» представлены сюжетно), а вслед за ним это делает и Цветаева. Важно отметить, что почти параллельно с работой для Юдиной Цветаева занимается и другими переводами, среди которых и текст неизвестного поэта «Санки»⁶. Это почти детское стихотворение, которое в цветаевской интерпретации⁷ обретает узна-

⁶ В семитомном собрании сочинений Цветаевой [Цветаева] оно атрибутировано еврейскому поэту Иццоку Перецу, что, по-видимому, является ошибкой составителей. За помощь в разысканиях мы благодарим Р. Д. Тименчика.

⁷ Мы не ставим вопроса о том, являются ли эти мотивы привнесенными Цветаевой или содержатся в оригинале, поскольку автор текста пока не

ваемые черты истории про Снежную королеву, сюжета «Лесного царя» и еще одного гетевского текста, также положенного на музыку Шубертом — «Ямщику Кроносу» (“An Schwager Kronos”).

— О чем, ну, о чем, мой цветочек?

Не жаль тебе розовых щёчек?

Не жаль — голубого глазка?

— Тоска!

— Прогоним! Пусть тётушку точит!

А мы — позабудемся! Хочешь,

На санках тебя прокачу?

— Хочу!

— Теплее закутайся, птичка!

На ручки надень рукавички

И носика не заморозь!

— Небошь!

— Назад не гляди — сделай милость!

Уже не одна закружилась

Головка от быстрой езды!

— Следи!

— Конь голубя вьёт в полёте!

А ну как на повороте

Нас вывалит из саней?

— Скорей!

— Уже городские башни

Пропали. Тебе не страшно,

Что сгинул родимый дом?

— Вдвоём?

установлен. Однако «узнаваемость» этого текста указывает на то, что Цветаевой, в любом случае, была проделана работа по присвоению ему элементов собственной поэтики.

Конь шалый, ямщик неловкий.
Легко потерять головку
От эдакой быстроты!
— Есть — ты!

— Конь — сокол ширококрылый!
Все веки запорошило —
Где Запад и где Восток?
— Восторг!

— Откуда в степи пригорок?
А ну, как с горы да в прорубь —
Что скажешь в последний миг?
— Шутник!

— А вдруг на Москву — дорога?
В тот город, где счастья — много,
Где каждый растёт большим?
— Спешим!

— Всё стихло. Мороз не колет...
Умаялся колоколец.
Нас двое не спит в ночи...
— Молчи!

Вариацией этого сюжета является и пушкинское стихотворение «Телега жизни», о чем пишет В. М. Жирмунский [Жирмунский], но Цветаева, по-видимому, еще расширяет круг текстов, которые «втягиваются» в этот сюжет: в стихотворении «Санки» звучит не только отголосок «Телеги жизни» Пушкина, но и его «Зимнее утро», тоже посвященное езде на санках:

... И ты печальная сидела
<...>
Но знаешь: не велеть ли в санки
Кобылку бурую запречь?

Скользя по утреннему снегу,
 Друг милый, предадимся бегу
 Нетерпеливого коня ...

ср.:

— Тоска!

— Прогоним! Пусть тётушку точит!
 А мы — позабудемся! Хочешь,
 На санках тебя прокачу?

Соединение текстов, разворачивающих метафору «молодость пронеслась», с зимними образами, скорее всего, опосредована в восприятии Цветаевой традицией усвоения этих сюжетов, начатой творчеством Блока. Об этом также пишет В. М. Жирмунский, связывая с гетевским “An Schwager Kronos” и «Телегой жизни» Пушкина генезис блоковских зимних мотивов саней и быстрой езды, и конкретно стихотворение «Она, как прежде, захотела...» (1908, цикл «Возмездие»):

Земное счастье запоздало
 На тройке бешеной своей!

Я, наконец, смертельно болен,
 Дышу иным, иным томлюсь,
 Закатом солнечным доволен
 И вечной ночи не боюсь...

Мне вечность заглянула в очи,
 Покой на сердце низвела,
 Прохладной влагой синей ночи
 Костёр волненья залила...

Включение перевода из Гете в контекст всей переводческой деятельности Цветаевой этого времени, как кажется, позволит нам объяснить генезис некоторых деформаций, которые претерпевает третья строфа «Песни Арфиста» (напомним, что само введение этой строфы в перевод уже является программным, поскольку

ку нарушает традицию перевода). 'Аврора', оказывающаяся геенной (то есть замена «верха» — «низом», «неба» — «преисподней»), в обход собственно гетевских мотивов, связывается с темой жизненного пути (ср. в «Зимнем утре»: «Навстречу северной Авроре», и в «Санках» уже как осмысление блоковской традиции: «Конь — сокол ширококрылый! <...> Где Запад и где Восток?»).

Также и финал «Песни арфиста», уже почти потерявший связь с первоисточником⁸, неожиданно отзывается строками Блока из «Она, как прежде, захотела...», только в инвертированном виде: если блоковскому герою «вечность» (ср. у Цветаевой «геенна») дает успокоение (в чем тоже прослеживается влияние сюжета «Снежной королевы»): «Прохладной влагой <...> / Костёр волненья залила...», то для героя Гете/Цветаевой во всем мире не находится ни капли влаги, чтобы «остудить повинное чело».

Блоковская тема звучит и в переводе второй строфы «Песни Арфиста». Цветаева нарочито переворачивает гетевскую ситуацию — если у него силы бросают человека в земную жизнь с ее земными соблазнами, то у Цветаевой — они обольщают «садом» (стоящим в рифменной позиции с «адам», что подсказывает интерпретацию 'сада' как Эдема, райского сада). Это отсылает нас к проблематике «Соловьинного сада» Блока с его противопоставлением между реальной жизнью и прекрасным садом за высокой стеной (соблазн у Блока оборачивается горьким разочарованием).

Важно отметить, что блоковские реминисценции могли возникнуть у Цветаевой в «Песне Арфиста» не только вследствие ее работы над «Санками». Если верить воспоминаниям Юдиной,

⁸ Подстрочник этой строфы: Для него рассветное солнце / Красит пламенем чистый горизонт / И рушится над повинной его головой / Прекрасный образ целого мира.

некоторые наброски (по крайней мере, наброски) все же были сделаны Цветаевой и к песням Миньоны. Отчасти это подтверждает цитировавшееся выше письмо Цветаевой к дочери: в нем она приводит перевод одной строки из третьей песни Миньоны.

Перечитывание оригиналов этих песен могло привлечь внимание Цветаевой к одной из самых знаменитых в России песен Миньоны — “Kennst du das Land wo die Zitronen blühn?..”, развивающей тему утраченного рая и сюжетно близкой «Соловьиному саду» Блока (ср. блоковские образы скалы, тропинки, спускающейся к морю, осла, шума прибоя, и моря, окружающего прекрасный сад). Ср. особенно последнюю, третью строфу текста Гете:

Ты знаешь ли гору? Тропинка за тучи ползет,
И мул средь туманов там, тяжело ступая, идет,
И старые гнезда драконов в ущельи таятся,
И рушатся скалы, и с ревом потоки клубятся <...>
(пер. М. Михайлова).

Таким образом становится возможным не только зафиксировать и описать расхождения «Песни Арфиста» Цветаевой с оригиналом (что было отчасти проделано нашими предшественниками), но и очертить более общие направления ее работы над гетевскими переводами. Из приведенных цитат видно, что Цветаева выстраивает свою концепцию во многом в полемике с Блоком. Утешение, которое находит герой «Соловьиного сада» в тяжелом ежедневном труде, недостижимо для героя цветаевского перевода: раз обольстившись «чарой», он уже не может обрести «покой».

Эти идеи Цветаева развивала и в более ранних своих работах, однако нельзя не заметить, что в период, когда переводческий труд становится для нее своего рода «каменоломней», эта полемика обретает неожиданно личное звучание.

Литература

Боровикова: *Боровикова М.* Шарль Бодлер в переводе М. Цветаевой // Acta Slavica Estonica IX. Труды по русской и славянской филологии X. Стратегии перевода и государственный контроль. Translation Strategies and State Control. Тарту, 2017. С. 248–266.

Ганзбург: *Ганзбург Г.* Шубертовские переводы Марины Цветаевой // Ганзбург Г. И. Статьи о Шуберте. Харьков, 1997.

Жирмунский: *Жирмунский В.* Поэтика Александра Блока // Жирмунский В. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977.

Нестерова: *Нестерова С.* Песня Арфиста И. В. Гете в переводе М. Цветаевой и Б. Пастернака // Сибирский филологический журнал. Томск, 2010. № 2. С. 39–45.

Саакянц: *Саакянц А.* Марина Цветаева: Жизнь и творчество. М., 1997.

Цветаева 1–7: *Цветаева М.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1994–1997.

Цветаева 1999: *Цветаева М.* Неизданное: Семья. История в письмах. М., 1999.

Юдина: *Юдина М.* Статьи. Воспоминания. Материалы. М., 1978.

Goethe: *Goethe J. W.* Wilhelm Meisters Lehrjahre. Berlin, 1953.

ЦВЕТЫ В ПЕРЕВОДЕ — ВЫЗОВ ПЕРЕВОДЧИКУ

БАРБАРА ЛЕННКВИСТ

(Турку, Университет Академия Або)

Ахматовские сорняки

Когда вышел сборник моих переводов поэзии Ахматовой на шведский язык, одна рецензентка, знающая русский, писала: «Барбара Леннквист декларирует, что “ответственность за выбранные Ахматовой слова было самое главное в переводе”». И она продолжает: «Так говорит литературовед/лингвист, а тот факт, что “kardborre” стало “pestrot”, наверное, можно отнести к ее финско-шведскому говору» (Uppsala Nya Tidning. 2008. 23 maj).

Рецензентка не говорит, в каком стихотворении она нашла эту замену в названии растения, но, по всей видимости, речь идет о следующих стихах:

А я росла в узорной тишине,
В прохладной детской молодого века.
И не был мил мне голос человека,
А голос ветра был понятен мне.
Я *лопухи* любила и крапиву,
Но больше всех серебряную иву.

Men jag växte upp i en skönt utsirad tystnad
i det unga seklets svala barnkammare.
Jag höll aldrig av människorösten
Men vindens röst förstod jag.
Jag älskade *pestroten* och nässlan
Men kärast var mig ändå silverpilen.

Если бы я удовлетворилась обыкновенным русско-шведским словарем (напр., *Norstedts gyska ordbok*, 2006, 141 тыс. слов), то могла бы написать “*kardborre*” без лишнего обдумывания. Но как литературовед, я давно знаю, что для поэтов слова живут не в словарях, их жизнь и значение определяются окружающей поэта реальностью. Лопух же имеет для Ахматовой особый смысл, он описан в ее воспоминаниях о Царском селе:

...комната: окно на Безымянный переулок... который зимой был занесен глубоким снегом, а летом пышно зарастал сорняками — репейниками, роскошной крапивой и великанами-лопухами (из Записных книжек).

Итак, из окна ее комнаты можно было видеть разные сорняки: репейники, крапиву и великаны-лопухи. Значит, лопух — нечто другое, чем репейник (который обычно переводится как *kardborre*).

Как ботаник, я иду дальше. Чтобы сделать перевод, нужно найти латинское название. Открываю Даля, собирателя народных названий, и обнаруживаю целую «полянку» сорняков:

Ла(о)пух, лапушник, м. *Лапуха* ж. растение *Arctium lappa*, репейник, чертополох, широколистная сорная трава, дедовник, мордвин, татарин. <...> *Лапуха студеная*, *Tussilago farfara*, подбел или матерник, также матимачиха, белокопытник, двоелистник <...> *Лапуха*, растение *Petasites offic.* *Царь-трава*, подбел, чумный корень [Даль: 2, 238].

Если пойти по латинским названиям, то выходит маленький букет народных шведских названий. То, что называется *лапухой*, может быть: (*Stor*)*kardborre*, *hästhov*, *pestskråp/pest(ilens)rot*. Все они одного семейства — *Asteraceae* (*Compositae*). Что же выбрать из этих трех?

Kardborre исключается, т. к. Ахматова различала лопух от репейника. *Hästhov* никогда не станет «великаном», и вообще это растение обычно называется мать-и-мачехой (так и у Даля). Остается *pestilensrot/pestskråp*, и тут к нам приходит на помощь сам

Даль, дающий название *Царь-трава*, что говорит о размере растения («великаны-лопухи» у Ахматовой).

Итак, мой метод установления названия растения можно описать следующим образом:

- выяснение, появляется ли растение в других контекстах у поэта.
- Если приведено народное название, то искать латинское.
- Справиться в ботаническом атласе, как выглядит растение. Похоже ли описание растения у поэта на реальный его образ?
- Если на шведском языке у растения много названий, то выбрать лучшее по форме и звучанию.

Можно еще прибавить, что именно сорняки играют большую роль в поэтике Ахматовой, о чем свидетельствуют следующие строки (где снова появляется лопух):

Когда б вы знали, из какого сора
 Растут стихи, не ведая стыда,
 Как желтый одуванчик у забора,
 Как лопухи и лебеда.

По-шведски:

Och dikten känner ingen skam,
 Ur ogräs växer den
 Likt maskrosen vid planket,
 Pestroten och mållan.

Стихи написаны в 1940 г., но *лебеда* появляется еще в первом сборнике стихов Ахматовой (1911). Как известно, она хотела даже назвать сборник «Лебеда», но ее отговорили от этого.

Я на солнечном восходе
 Про любовь пою,
 На коленях в огороде
 Лебеду пою.

I soluppgången
sjunger jag om kärlek,
på knä i trädgårdslandet
rensar jag mållor.

Можно даже собрать «букет» ахматовских цветов из тех растений, которые более частотны у нее: лебеда, лопух, крапива — все они растут *наперекор*, как и ее стихи, которые скоро будут рождаться наперекор времени и его требованиям.

Толстой-ботаник

При переводе *Хаджи-Мурата* Толстого уже на первых страницах я встретила множество цветов, из которых рассказчик собирает свой букет. Тут мне помог тот факт, что цветы не только подробно описаны, даже их запах дается («душистые, с своей прелой пряной вонью», «со своим медовым запахом», «с чуть слышным приятным запахом, с миндальным запахом»).

Есть прелестный подбор цветов этого времени года: красные, белые, розовые, душистые, пушистые кашки; наглые маргаритки; молочно-белые с ярко-желтой серединой «любишь-не-любишь» с своей прелой пряной вонью; желтая сурепка с своим медовым запахом; высоко стоящие лиловые и белые тюльпановидные колокольчики; ползучие горошки; желтые, красные, розовые, лиловые, аккуратные скабиозы; с чуть розовым пухом и чуть слышным приятным запахом подорожник; васильки, ярко-синие на солнце и в молодости и голубые и краснеющие вечером и под старость; и нежные, с миндальным запахом, тотчас же вянущие, цветы повилики.

В ботанических справочниках сведения о запахе обычно не даются, так что тут пришлось полагаться на собственные знания о цветах.

Кашка

Исходя из латинского названия, приведенного у Даля, можно было выбрать или *röllika* или *klöver* для кашки. Но душистые, пушистые решило дело — цветы были *klöver*.

Маргаритки

Международная маргаритка не представляла никакой трудности — это шведская *tusensköna*.

Любишь-не-любишь

Детская игра срывания лепестков у ромашки для установления любви или нелюбви друга распространена также в шведской культуре и подвела к *prästkraze*, (*Chrysanthemum leucanthemum*), что подкреплено описанием (молочно-белые с ярко-желтой серединой: “en klargul mitt”, “mjölkvita kronblad”) и запахом (“lukt av multnade kryddor”). Но в шведском тексте цветок будет, как в русском, метафорическим “älskar-älskar ej”.

Сурепка

Сурепка была для меня неизвестна по-русски. После консультации у Даля я поняла, что речь шла о семействе *Brassica*, по запаху (медовый) я могла исключить *raps* и *rybs*, och остановилась на *åkersenap* (*Sinapis arvensis*). Имелось все же небольшое сомнение. У Даля сурепка может быть и *Barbarea vulgaris*, что по-шведски *sommargyllen*, похожее, но не идентичное *åkersenap*.

Для не-ботаника *sommargyllen* — незнакомое слово, по крайней мере, он знает *sommargylling* — но это же птица (иволга)! Другая ассоциация оказалась почти комичной. Иногда сурепкой зовут *Bunias orientalis*, хотя обычно под латинским названием подразумевается свербига. Но по-шведски свербига-сурепка имеет забавное название *ryssgubbe* (буквально «русский дед/дедовник») так как само растение — иммигрант с востока. Не мог же Толстой собирать какого-то «русского деда» на поле!

Колокольчики

Колокольчики не представляли никакой трудности. Определения «лиловые и белые» указали на *ängsklockor*.

Ползучие горошки

Ползучие горошки были, конечно, из семейства *Vicia* или *Lathyrus* и стали в шведском переводе *vicker och vial*.

Скабиозы

Для этого растения Толстой дает латинское название *Scabiosa*, собирательное для этого семейства. Они по-шведски все *vädd*, но тут проблема была в определении «аккуратные». Слово указывает на форму цветка — по-шведски я выбрала “*den stadiga vädden*”.

Подорожник

Обычно *подорожник* переводится как *groblad*. Но тут сам цветок описывается как «чуть розовый пух» (“*svagt rosa ludd*”), а шведский *groblad* такого не имеет. У Даля я нашла, что *подорожник* не только *Plantago media*, но также *Polygonum aviculare*, что привело меня к *trampört*, который имеет маленькие розовые лепестки, покрытые пухом.

Василек

Описание василька (*blåklint*) у Толстого поэтичное и очень точное: “*grant blå lyser den unga blåklinten i solen men mot aftonen och ålderdomen bleknar den och övergår i rött*” (васильки, ярко-синие на солнце и в молодости и голубые и краснеющие вечером и под старость).

Повилика

И наконец *повилика*, которую можно узнать по описанию: «и нежные, с миндальным запахом, тотчас же вянущие» (“*den ömtåliga, svagt mandeldoftande åkervindan, vars blommor vissnar på ett ögonblick*”).

Таким образом, шведский перевод получился таким, что и ботаник может оценить точность и поэтичность толстовского текста:

Vid den här tiden på året blommar en mångfald blommor som vackrast. Röda, vita, rosa sprider de ulliga klöverblommorna sin doft, uppnosiga står tusenskönorna, runt en klargul mitt grupperar sig prästkragens mjölkvita kronblad — “älskar, älskar ej” — och luktar av multnade kryddor. En doft av honung kommer från den gula åkersenapen och där reser sig stänglarna av violetta och vita tulpanformade ängsklockor. Intill kryper vicker och vial, gula, röda, rosa och lila lyser blommorna på den stadiga vädden. Svagt doftar trampörtens ljusröda luddiga blommor, grant blå lyser den unga blåklinten i solen men mot aftonen och ålderdomen bleknar den och övergår i rött. Ömtåliga är åkervindans mandel-doftande blommor — de vissnar på ett ögonblick.

Смысл сбора цветов у Толстого ясен. Перед нами многообразие и богатство природы, еще не тронутой рукой человека. Это станет еще нагляднее в следующем описании поля, по которому уже прошел плуг:

Пахота была хорошая, и нигде по полю не виднелось ни одного растения, ни одной травки, — все было черно. «Экое разрушительное, жестокое существо человек, сколько уничтожил разнообразных живых существ, растений для поддержания своей жизни», — думал я, невольно отыскивая чего-нибудь живого среди этого мертвого поля.

Plogen hade gått djupt och ingenstans på fältet syntes en enda växt, ett enda grässtrå — allt var svart. “Vilken förstörande grym varelse är inte människan, hur många olikartade levande väsen, växter har hon inte utrotat för sitt livsuppehälle”, slog det mig när jag ofrivilligt med blicken sökte efter något levande på det döda svarta fältet.

Но самым символичным в рассказе Толстого, конечно, является тот *репей*, который заманивает собирателя цветов своим ярко красным цветком и своей статностью. Писателю Толстому он нужен своим народным названием «татарин»:

Я набрал большой букет разных цветов и шел домой, когда заметил в канаве чудный малиновый, в полном цвету, репей того сорта, который у нас называется «татарин» и который старательно окашивают, а когда он нечаянно скошен, выкидывают из сена покосники, чтобы не колоть на него рук. Мне вздумалось сорвать этот репей и положить его в середину букета. <...> Когда я, наконец, оторвал цветок, стебель уже был весь в лохмотьях, да и цветок уже не казался так свеж и красив. Кроме того, он по своей грубости и аляповатости не подходил к нежным цветам букета.

Шведское слово для репея-татарина было нетрудно подобрать. Но семейство *Cirsium* (*Carduus*) включает в себя разные варианты репейников (у Даля находим среди народных названий не только «татарин», но и «царь-мурат»). Описание самого цветка привело меня к шведскому *tistel*, а не к *kardborre* (где подчеркивается скорее свойство прилепяться; кстати, у Даля есть и *лепельник*). А при слове *tistel* сразу перед глазами возникают красные цветы, статность и некая грубость. Это не цветок для букетов.

Jag plockade en stor bukett olika blommor och skulle just fortsätta hemåt då jag i diket fick syn på en fantastisk hallonröd *tistelblomma* av den sort som hos oss kallas “*tataren*” och som man försiktigt kringgår när man slår höet. Skulle den ändå bli slagen plockar slätterkarlarna bort den från höet så man slipper sticka sig på den. Jag fick för mig att bryta av *tisteln* och låta den bära upp min bukett. [...] När jag äntligen fick av *tisteln* var stjälken i trasor och blomman tycktes nu mindre fräsch och inte alls så vacker. Dessutom var den för vild och grov för att passa in bland de spröda blommorna i buketten.

Подробное описание цветов в *Хаджи-Мурате* имело символическое значение и требовало особенного внимания, а во многих других случаях мы имеем дело только с некой природной реальностью. Но если растение появляется под народным названием, для переводчика это всегда означает маленькую ботаническую экскурсию. Примером может служить

Машкин сладкий корень

В *Войне и мире* мы встречаем растение, которое солдаты Павлоградского полка называют «машкин сладкий корень»:

Павлоградский полк в делах потерял только двух раненых; но от голоду и болезней потерял почти половину людей. <...> С открытием весны солдаты стали находить показывавшееся из земли растение, похожее на спаржу, которое они называли почему-то машкин сладкий корень, и рассыпались по лугам и полям, отыскивая этот машкин сладкий корень (который был очень горек), саблями выкапывали его и ели, несмотря на приказы не есть этого вредного растения. Весною между солдатами открылась новая болезнь — опухоль рук, ног и лица, причины которой медики полагали в употреблении этого корня.

Эпизод с ядовитым корнем служит Толстому для критики снабжения армии продовольствием и описания деградации храброго гусара Денисова, который не безразличен к голоду своих солдат. Толстой тут пользуется словечком солдат («машкин») для растения *марьян корень*. Так как само растение (*Paeonia anomala*) отсутствует (как дикое) в шведской культуре, и в садах его знают только как *пион*, было решено оставить народное, солдатское название и перевести его прямо — *Marie sötrot*. Тем более что в Швеции есть разные цветы, носящие имя *Мария* в своем народном названии, как например орхидея *Jungfru Marie hand* (*Orchis maculata*, ру. пальчатокоренник пятнистый).

Pavlograd-regementet hade kommit ur striderna med bara två sårade, men nu gick nästan halva regementet under av hunger och sjukdom. <...> När våren kom upptäckte soldaterna en växt som liknade sparris, som de började kalla "Marie sötrot", och i jakt på den spred de sig över ängar och fält, grävde med sablarna upp den och åt "sötrotten" (som egentligen var rätt bitter), trots att de förbjudits att äta den skadliga växten. Snart uppenbarade sig bland soldaterna en ny sjukdom — händer,

fötter och ansikte svällde upp och läkarna antog att det berodde på växten.

Ботаническая экскурсия по произведениям Толстого и Ахматовой показывает, насколько подробным и точным было их знание цветов. Было бы грех не найти им соответствия в шведском переводе и не постараться показать шведскому читателю всю палитру многокрасочного и многозначного «русского цветника».

Литература

Анна Ахматова. Стихотворения и поэмы / Подготовка текста и примечания В. М. Жирмунского. Л., 1976.

Владимир Даль, Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1955. Т. I–IV.

Война и мир, Толстой Л. Н. Собрание сочинений: В 22 т. М., 1980. Т. 5. С. 133.

Хаджи-Мурат, Толстой Л. Н. Повести и рассказы 1903–1910 // Толстой Л. Н. Собрание сочинений: В 22 т. М., 1983. Т. 14. С. 22–23.

Anna Achmatova, *Dikter*, Urval och översättning Barbara Lönnqvist, Stockholm 2008 (Lind&Co).

Leo Tolstoj, *Hadji-Murat*, Översättning och efterord Barbara Lönnqvist. Stockholm 2006 (Lind&Co). p. 7–9.

Leo Tolstoj, *Krig och fred I–IV*, Översättning Barbara Lönnqvist, Stockholm 2017 (Lind&Co). vol. II, p. 153.

«... В ВИБРАЦИЯХ ЕГО МЕДИ»:
ОТРАЖЕНИЯ «ПЕТЕРБУРГСКОГО ТЕКСТА»
В КИЕВСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

ИННА БУЛКИНА
(Киев)

В заглавии этой статьи двойная цитата: блоковская формула — «все мы находимся в вибрациях его меди»¹, которая стала заглавием одного из разделов книги А. Л. Осповата и Р. Д. Тименчика «Печальную повесть сохранить...» — того, где речь идет о рецепции «Медного всадника» в петербургской литературе Серебряного века. Здесь мы ставим перед собой сходную, но несколько иную задачу: мы попытаемся показать, как «сильные» тексты петербургской литературы (прежде всего, «Медный всадник», но не только) усваиваются в «городской», в частности, — в киевской литературе, и каковы механизмы такого усвоения.

Самый ранний пример — низовые «городские поэмы» первой трети XIX в. И в этом смысле исключительно интересен рукописный отрывок под названием «Киев», приписываемый «поручику Вдовиченко» (кроме имени мы не знаем об этом авторе ничего). Список датируется 1827 г. и хранится в ИР ЦНБ им. Вернадского². Впервые о нем упомянул А. И. Белецкий в статье «Образ Киева в художественной литературе» [Белецкий 1946], полностью он был опубликован в сборнике «Киев в русской поэзии» [Киев 2012].

¹ Блок записал эти слова 26 марта 1910 г. на докладе Вяч. Иванова о символизме [Блок 1965: 21–22].

² ИР НБУ, II, 3453. См. также: [Киев 2012: 160–169].

Этот текст, написанный онегинской строфой (не всегда выдержанной), представляет собой перелицованную «петербургскую главу» «Евгения Онегина». Если мы сравним этот киевский отрывок с более ранними образцами «сатир на бульвары»³, то увидим, что неведомый поручик частично воспроизвел пушкинскую структуру дня: утро–день–вечер–ночь (у Пушкина она закольцована, и за ночью снова наступает утро, — киевский автор кольцевой структуры не придерживается), и этот сюжет — «день героя» — накладывается на бытовой городской ритуал. В рукописных сатирах такого «дневного» сюжета нет, это сатиры на лица, на всем известных городских персонажей, которые появляются на бульварах один за другим, так что строфы следуют друг за другом в простом «перечислительном» порядке. То, что составляет содержание канонической городской сатиры, у Пушкина помещено в раму дня и фактически заслонено ею⁴, но именно эту раму заимствует наш киевский автор. Причем на том месте, где должна быть сатира на лица, в нашем списке появляются пропуски, многоточия, и трудно сказать, что это: пропуск переписчика или сознательный пропуск сочинителя:

Святой наш Киев православный
 Стал пристанью всех грешных душ
 ...

Здесь обозначены две пропущенные строфы, по логике тут следует перечисление «грешных душ», затем — концовка:

³ См.: Сатира 1811 года на Тверской бульвар // РС. 1897. Т. СХ. С. 67–72.

⁴ Неслучайно первые читатели усматривали в «петербургской» главе недостаточно «сатиры», и Пушкин отвечал Бестужеву: «... Где у меня сатира! о ней и помину нет в “Евгении Онегине”. У меня бы затрещала набережная, если б коснулся я сатиры. Самое слово *сатирический* не должно бы находиться в предисловии» [Пушкин 1962: IX, 143].

... Вот те, от коих без ума
 Девиц и юных женщин тьма.

Не исключено, что неведомый сочинитель «киевской главы» воспроизвел пушкинский прием так, как он его понял: вот сатирическая городская поэма с пропущенными строфами, и в этих пропущенных строфах «сатира на лица».

Подробнее о том, как петербургский распорядок дня заменялся киевским, театр — лаврской обедней, см. в нашей статье о «киевских поэмах» [Булкина 2010]. Здесь добавим лишь, что там, где у Пушкина следует пассаж про ножки, бальный разъезд и где утомленный Онегин, наконец, отправляется в постель, киевский герой, используя, по всей видимости, преимущества климата, остается в городском саду и ищет свидания с «тайными девами»:

Как тени в сумраке блуждая,
 Они остались для проказ
 И для свиданий глаз на глаз.

Заканчивается все довольно прозаично:

... Благопристойный разговор,
 Потупленный лукавый взор,
 И в сладкую минуту ропот,
 И с поцелуями уста,
 И щечки, полныя стыда,
 И вздохи, и невнятный шепот,
 И пламень голубых очей
 За двадцать пять моих рублей!

В известном смысле, это должно напомнить о том, что рукописная городская сатира — низовой жанр, что один из самых сильных текстов в этом ряду — «Опасный сосед», и характерно, что «наследующий» «Опасному соседу» «День в Москве» А. Полежаева точно так же заимствует пушкинскую раму, тогда как популярные «городские сатиры» — переписываемые пушкинским

И. П. Белкиным в одном ряду с «Опасным соседом» — «Критика на Московский бульвар», «Пресненские пруды»⁵ и т. д., остаются в каноне, — т. е. по структуре это перечисление, нанизывание эпизодов. Такая «эпизодичность» городских сатир зачастую делает их элементом городской поэмы-повести «низкого жанра» (и тут достаточно вспомнить полежаевских «Сашку», «Рассказ Кузьмы, или Вечер в Кенигсберге», приписываемый ему же «Васильевский бульвар» и т. п. (см.: [Баранов 1934])).

В этом контексте — популярных «низовых» городских повестей с героем-трикстером — следует вспомнить еще одну раннюю киевскую поэму «Драматический артист. Киевская повесть» Степана Карпенко (1848–1849). Она отчасти сохраняет в себе элементы сатирической городской поэмы, но в сюжете ее заметны следы совсем иной — «печальной повести». Герой ее — «маленький человек», неистово побиваемый судьбой (рассказ ведется от первого лица, неудачливый автор подвизался в театре, так что повесть отчасти автобиографическая). В некий драматический момент герой с пистолетом в руках и с «думой гробовою» оказывается на берегу Днепра, но тут его настигает стихийное бедствие:

Блистанье молний в тьме сверкало
И на мгновенье освещало
Ландшафт Днепровских берегов!
И град, и дождь, и снег вихристо
Летели с черных облаков!
Порою молния огнисто
На берегу у челноков
Застигших бурей рыбаков
Багровой тенью освещала [Карпенко 1851: 13].

⁵ Ср.: «К стихам приобрел я некоторый навык, переписывая тетрадки, ходившие по рукам между нашими офицерами, именно: «Опасного соседа», «Критику на Московский бульвар», «на Пресненские пруды» и т. п.» [Пушкин 1962: V, 124].

Затем происходит нечто, из-за чего он роняет пистолет: «самоубийцу» преследует мертвец (не всадник, в Киеве на тот момент вообще не было конных памятников), но гроб. Иными словами, его преследуют балладные «готические» ужасы («тень мертвеца пред мной летала, с костями гроб у ног стоял»), с последующими «разоблачениями»: вода подмыла берег, и зарытый на горе гроб упал к его ногам. Перепуганный, он садится в челнок, и как «безумия герой» (т. е. как бедный Евгений) мчится «промеж волн» и причаливает к острову. В киевской версии остров Голодай превращается в Терехов остров. Там с героем тоже происходят разные балладные «чудеса с разоблачениями», автор вполне в традиции малороссийской травести соединяет высокое с низким, но мы отметим включение сюжетных элементов «петербургской повести» в эту трагикомическую киевскую драму.

Приблизительно в это же время к «Медному всаднику» обратился младший из братьев Карпенко — Григорий. Его поэма называется «Киев в 1836 году», опубликована она в 1949-м. Это традиционная «прогулка», повествователь переходит из старой части города в новую, которая поднялась на месте пустырей:

Но что же прежде было там?
 Одна нечистота да поле!
 (Тому свидетелем я сам)
 ... Теперь прекраснейшим домам
 Везде завидный план устроен.

И здесь описательная прогулка превращается в оду гр. Левашову, «чудотворному» киевскому строителю:

И кто домов таких строитель?
 Чей гений? Кто он был таков?
 О Граф Василий <Васильевич> Левашов
 Устройство Киева заставит
 Тебя из века в век прославить! [Карпенко 1849: 20–22]

Иными словами, этот киевский автор точно так же заимствует элементы «петербургской повести» Пушкина, в известном смысле воспроизводя пушкинские источники, собственно сочетание канонической городской прогулки (у Пушкина — батюшковская «Прогулка в Академию Художеств») с одою чудесному строителю.

Автор следующей версии «петербургской повести» — киевский поэт Николай Ушаков, его «городская повесть» называется «1918», впервые опубликована в малотиражном сборнике «Киев» (1936)⁶. Ушаков использует модель «Медного всадника» вполне сознательно, т. е., в отличие от низовых авторов XIX в., он использует не отдельные мотивы и цитаты, но берет сюжет повести и ее героя «бедного Евгения» как основу для выстраивания собственного исторического эпоса, который создает по образцу пастернаковского. В этом смысле уместно вспомнить посвященный Пастернаку пассаж из тыняновского «Промежутка», — там, где речь о попытках Пастернака создать поэтический эпос («в эпос выслал пикет Пастернак») [Тынянов 1977: 195]. Тынянов прямо пишет о лежащем в основе такого эпоса «стиховом слове Пушкина» и о попытках «обновления пушкинского образа» (Тынянов имеет в виду «Высокую болезнь», но с тем же успехом это относится к «Спекторскому», который строится как роман в стихах, но с эпиграфом и ключевой темой из «Медного всадника»: человек и стихия, при этом природная стихия у Пастернака становится метафорой истории).

Ушаков, как всегда, идет вслед за Пастернаком, — он пытается создать того же порядка поэтический эпос на основании «обновленного пушкинского образа». «1918» — повесть о киевском обывателе, «бедном Евгении» — героя именно так и зовут, а невесту его зовут Настенька и она живет в «предместье» (так Ушаков называет Зверинец, на тот момент это окраина Печерска).

⁶ Подробнее о сборнике Н. Ушакова «Киев» см.: [Булкина 2017].

Ее район —
 гораздо выше, —
 район
 монастырей
 и вишен,
 ее район —
 снарядный склад.
 Громоотводами рогат,
 среди сусальных туч
 и кашек
 глядел он, словно нездоров,
 в глаза
 монашков
 и ромашек,
 в березы синих островов.

(Писал все это Нестерóв) [Ушаков 1936: 10].

Кульминационным моментом поэмы становится не стихийное бедствие (вряд ли взрыв оружейных складов в Зверинецких пещерах, который произошел 6 июня 1918 г., можно назвать стихией). Но это была одна из самых страшных киевских трагедий, фактически было уничтожено все предместье — 900 домов, две сотни погибших и более тысячи раненых, взрывная волна достигала 12 км. Виновников не нашли, основных версий было две: снаряды сами сдетонировали, или это устроили большевики, чтобы дестабилизировать ситуацию. Но Ушаков описывает все это именно как стихийное бедствие, как грозу над Днепром:

... И здесь же
 тучу пара вздул
 расстрел небес — грозы разгул.
 В дыму рогатые сараи
 метались,
 воя и сгорая,
 дома и звонницы хлеща

хвостами вихря по хрящам.
Казалось,
красных туров стадо,
вздымая вишни на рога,
над городом
и взрытым садом
брело «по запаху врага».

И горизонт был весь помешен
на лепестках различных мешек.

Так рвался в 9.30 склад;
перемещая наугад
надгробных памятников плиты,
щадил стакан, в саду забытый,
и,
сея штукатурки мел,
над смятой Настенькой гремел [Ушаков 1936: 13].

Итак, герой Ушакова «бедный Евгений» ищет свою Настеньку, попадает на пепелище, сходит с ума, и затем бурная киевская история 1918 года происходит без него — он ее не замечает. Очнулся он зимой, когда в город вошел Петлюра:

... И Евгений окрест
больничным халатом провевя,
узнал
и снежинки,
и крепость,
и крест,
и арсеналы трофеев.
И круглые ядра,
и полный колчан
орудий под сивым покровом
он в исступленье топтал
и кричал

многodayмовым:

— Добро вам! [Ушаков 1936: 16]

К кому относится это «Добро вам» («Ужо тебе»)? К «стихийно» взорвавшимся «арсеналам трофеев», ко всем временным киевским властям или к некоей исторической неотвратимости?

Отметим еще одну немаловажную деталь: Ушаков наделяет своего «бедного Евгения» гитарой, на которой тот в какой-то момент «преображенный грянул марш», т. е. марш Добровольческой армии. Иными словами, этот киевский обыватель приближен к булгаковским Турбиным, и это с ним (или с ними) расправляется история таким ужасным образом. В общей структуре ушаковского «Киева» («эпической» просоветской хроники о гражданской войне и социалистическом строительстве) эпизод о «бедном Евгении» выглядит вставной «повестью», а сам «безумия герой» оказывается не более чем жертвой «исторической стихии».

Остается добавить, что «вставная повесть» никогда более при жизни автора не издавалась, и лишь два отрывка из нее («Взрыв в Зверинце», «И всех занесло») в разных циклах и без связи друг с другом опубликованы в самом полном собрании этого автора [Ушаков 1980].

Это не единственный киевский текст о 1918 годе, где история осмысливается через сюжет «Медного всадника». Наш следующий сюжет посвящен двум текстам Дона Аминадо (Аминада Петровича Шполянского), оказавшегося в Киеве летом 1918-го вместе с другими беженцами из столиц и покинувшего его в начале зимы, после вступления в город петлюровской конницы. Первое стихотворение называется «Город чужих», датируется 1918 г., действие происходит на Софиевской площади, где стоит чугунный всадник:

Я знаю, будет некий день.
И день умрет. И вечер синий
Накинёт вкрадчивую тень

На переплеты черных линий.
Еще безвинней станет снег,
Сегодня выпавший впервые.
Чугунный конь замедлит бег
На старой площади Софии⁷.

Затем вступают блоковские «ресторанные скрипки», и по ассоциации с чугунным памятником в этом сюжете появляется Дон Жуан:

И вспыхнут газ, вино и кровь,
Простонут скрипки в душном зале.
И еле-еле дрогнет бровь,
Сейчас же выпрямься в бокале.
И вновь, волнуясь и дрожа,
Я брошу жребий Дон Жуана
С горячей робостью пажа
И с грустным знаньем ветерана.

Это стихотворение условно «мирного» времени (до 14 декабря 1918-го — бегства гетмана и вступления Петлюры); об «исторической стихии» здесь все же напоминает «замедленный бег чугунного коня». Второе стихотворение («Из записной книжки») выглядит продолжением первого, впервые оно опубликовано в 1928-м в парижском сборнике Дона Аминадо «Накинув плащ» и читается как отклик, рефлексия на некий другой текст о тех же событиях зимы 1918-го, о приходе Петлюры, о беге, о преследовании в киевских улицах и переулках. Его настоящим содержанием стал этот неотвратимый бег, медленный и гулкий топот петлюровской конницы. Петлюровские всадники превращаются здесь во всадников Апокалипсиса.

⁷ Цит. по: Егупец, Киев, 2001, № 8–9. С. 272.

Я тоже помню эти дни,
И улицы, и переулки,
И их зловещие огни,
И топот, медленный и гулкий...
Он замирал и снова рос,
Неотвратимый и мятежный.
Как смерть, как горечь поздних слез
Перед разлукой неизбежной.
....
И вдруг... какой-то дальний стон,
И зов бессильный, бесполезный.
И крик, и рык, и скок, и звон,
И конский храп, и лязг железный.
Взлетели. Скачут. Близко. Вот!
Уже не видят и не слышат.
По низким лбам струится пот.
Свистят. Ревут. И паром дышат.
Какой забытый, древний сказ
Восстановил из страшной были
И эти щели вместо глаз,
И выступ скул и сухожилий,
И темных лиц неверный склад,
И лоб, проросший шерстью длинной,
И водяной, прозрачный взгляд
Тысячелетний и звериный?!
О, эта киевская ночь,
Которой нет конца и края...
Все в мире можно превозмочь
И отойти от скорби прочь,
Благословляя и прощая,
Понять. Простить. Но не забыть!
Забуть той ночи невозможно...

[Дон Аминадо 1994: 245]

Этот мотив, к слову, лишь однажды возник у Булгакова (речь, надо думать, о «Белой гвардии», первую часть которой — 13 глав, — Аминадо-Шполянский мог прочесть в 1925-м, в журнальном варианте, а затем в издании парижского «Конкорда»). 12-я и 13-я главы — это вход петлюровцев в город и бегство по переулкам сначала Николки, а затем Алексея Турбина:

Преследователь был шагах в пятнадцати и торопливо взбрасывал винтовку. Лишь только доктор повернулся, изумление выросло в глазах преследователя, и доктору показалось, что это монгольские раскосые глаза... [Булгаков 1989: I, 346].

Хотя в город вошла конница, и в романе об этом упоминается, преследователи Николки и Алексея — пешие. Они вообще чрезвычайно прозаичны: какие-то человечки в серых шинелях, рыжий дворник, — вероятно, Булгакову для его художественной идеи нужно было, чтобы та «историческая сила», которая смела старый мир, была такой мелкой, фарсовой, такой «опереткой», без одического «тяжело-звонкого скаканья». Но, что характерно, слова об «исторической силе» произносит там персонаж по фамилии Шполянский, и говорит он про третью силу, имея в виду большевиков:

Кто знает, быть может, столкновение Петлюры с гетманом исторически показано, и из этого столкновения должна родиться третья историческая сила и, возможно, единственно правильная [Там же: I, 293].

Булгаковский Шполянский, разумеется, персонаж не буквально прототипический (не Шкловский и не Аминадо); он — в известном смысле черновик Воланда, оперный баритон с бакенбардами, развеселый мерзавец и предтеча сатаны. Все это про него в романе сказано, как и то, что он персонаж из клуба «Прах» (имеется в виду киевский клуб «Хлам», аббревиатура «Художники. Литераторы. Артисты. Музыканты», существовал в 1918–1919-м в подвале отеля «Континенталь», подробнее см.: [Терапиано 1953: 13–14, Петровский 2008: 254–259]). Дополнительная интрига этого

сюжета в том, как человек по фамилии Шполянский читает роман о событиях, которые помнит и знает как очевидец, и находит в этом романе персонажа по фамилии Шполянский, развеселого мерзавца и предтечу сатаны. Мы ничего не знаем о его знакомстве с Булгаковым и о том, что он на самом деле думал про своего демонического романного однофамильца. Однако он пишет свою версию событий, ужимая весь роман до этой сцены бега, апокалиптической погони. Причем похоже, что слова романного однофамильца про «историческую силу» имели для него отдельный смысл.

1926 годом датируется известное стихотворение «Мыс Доброй Надежды», где возникает все тот же контекст, но с обратным смыслом:

Провижу день. Падут большевики,
Как падают прогнившие стропила.
Окажется, что конные полки
Есть просто историческая сила
[Дон Аминадо 1994: 122].

А в киевском романе Булгакова «чугунный всадник», тот киевский конный памятник, который оказывается в центре этого исторического действия, появляется во втором томе, в сцене петлюровского парада на Софиевской площади:

Солнце окрасило в кровь главный купол Софии, а на площадь от него легла странная тень, так что стал в этой тени Богдан фиолетовым, а толпа мятущегося народа еще чернее, еще гуще, еще смятеннее. И было видно, как по скале поднимались на лестницу серые, опоясанные лихими ремнями и штыками, пытались сбить надпись, глядящую с черного гранита. Но бесполезно скользили и срывались с гранита штыки. Скачущий же Богдан яростно рвал коня со скалы, пытаясь улететь от тех, кто навис тяжестью на копытах. Лицо его, обращенное прямо в красный шар, было яростно, и по-прежнему булавой он указывал в дали [Булгаков 1989: I, 391].

Этот абзац требует комментария: конный памятник Богдану Хмельницкому стоит на каменном «кургане». «Скала» появилась здесь по очевидной ассоциации с другим приходящим в движение конным памятником. Надпись, которую пытались сбить петлюровцы, выглядела так: «Богдану Хмельницкому — единая и неделимая Россия». И, кажется, главной идеей этого «киевского всадника» была именно неподвижность, незыблемость: он-то как раз не сдвинется с места, и булава его будет указывать на северо-восток, и большевики для него окажутся той самой «исторической силой», которая остановит бег, и эту незыблемость, неподвижность сохранит.

Другие «конные полки» — петлюровская конница, которая все время в движении, — и это ложная «неправильная историческая сила», у Булгакова буквально — «нечистая сила». И если, оставаясь в смысловом поле «петербургской повести», вспомнить сюжет о маленьком человеке, жертве такой силы, то мы должны выделить две сцены:

первая — появление конницы на Миллионной, и Яков Григорьевич Фельдман, который выскочил за повивальной бабкой и попался на глаза сотнику Галаньбе;

и вторая — безымянный еврей, которого убивают петлюровцы на Цепном мосту, уходя из Города. В композиции «Белой гвардии» эти две сцены как бы составляют раму, — они обозначают приход и уход петлюровцев из Города.

Литература

Баранов 1934: *Баранов В.* Судьба литературного наследства А. И. Полежаева: Обзор // ЛН. Т. XV. М., 1934. С. 221–257.

Белецкий 1946: *Белецкий А. И.* Образы Киева в художественной литературе // Наукові записки КДУ. Київ, 1946. Т. V. В. 2. С. 5–29.

Блок 1965: *Блок А. Записные книжки. 1901–1920* / Под ред. В. Н. Орлова. М., 1965.

Булгаков 1989: *Булгаков М. А. Собрание сочинений: В 5 т.* М., 1989.

Булкина 2010: *Булкина И. С. Киевские поэмы и повести // Con amore. Историко-филологический сборник в честь Л. Н. Киселевой.* М., 2010. С. 53–64.

Булкина 2017: *Булкина И. С. «Пахнут смертью господские Липки...»: О контекстах «киевского» стихотворения Мандельштама // Литературный факт.* М., 2017. № 4. С. 268–276.

Дон-Аминадо 1994: *Дон Аминадо. Наша маленькая жизнь: Стихотворения. Политический памфлет. Проза. Воспоминания.* М., 1994.

Карпенко 1851: *Драматический артист. Киевская повесть Стецька Карпенко // Кунвалія Киевской Украины в 13 кн. Соч. Григория Карпенко.* СПб., 1851.

Карпенко 1849: *Ландыши Киевской Украины в 13 кн. Стихами и прозою.* Соч. Григория Карпенко. СПб., 1849.

Киев 2012: *Киев в русской поэзии / Сост., вступ. ст., коммент. И. С. Булкиной.* Киев, 2012.

Петровский 2008: *Петровский М. Городу и миру.* Киев, 2008.

Пушкин 1962: *Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т.* М., 1959–1962.

Терапиано 1953: *Терапиано Ю. Встречи.* Нью-Йорк, 1953.

Тынянов 1977: *Тынянов Ю. Н. Промежуток // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино.* М., 1977. С. 168–195.

Ушаков 1936: *Ушаков Н.* Киев. Киев, 1936.

Ушаков 1980: *Ушаков Н. Н. Стихотворения и поэмы.* Л., 1980.

ЖУРНАЛ «ОЛИОН» И «ВОСПОМИНАНИЯ О ЦАРСКОМ СЕЛЕ» ДОКТОРА ЭЛЬМАРА ФИШЕРА

ТАТЬЯНА ШОР

(Тарту, Эстонский национальный архив)

В 1920-е годы в Эстонии неоднократно предпринимались попытки издавать иллюстрированные издания, например, журналы по литературе, искусству и культуре *Agu* (1922–1925), *Kiri ja Kunst* (1927, редактор Яан Перт) и *Illo* (1929–1930, редактор Йоганнес Ярв). В эту группу входили и журналы для любителей нового визуального искусства *Kino* (1925, два номера, издатель Р. Раукас); *Kino-Film* (1928), *Film ja Elu* (1928–1929), *Kino-ja Film* (1929) — издатели и редакторы Николай Кузьмин, директор и художественный руководитель Эстонской киностудии Балдуин Кусбок¹. Однако долгожителем среди всех иллюстрированных изданий оказался *Olion* основанный в Тарту в 1930 году².

¹ Из русских иллюстрированных журналов можно упомянуть «еженедельник литературы, искусства, науки и жизни» *Облака* (1920, 4 номера, редактор П. Смиронин, издательство «Кольцо»), двуязычный еженедельник *Teater ja Kino = Театр и кино* (изд. В. Е. Гущик, М. И. Сперанский, 1921–1922), наконец, *Панорама* (1931, 5 номеров, издатель А. П. Дэвис, редакторы А. П. Дэвис и В. Е. Гущик).

² Разрешение Полицейского управления от 19 декабря 1929 г. на открытие журнала «Олион» Георгу Наелапеа (род. 22.5.1896) и Давиду Карапуну (род. 05.06.1899) // RA, ERA.1.7.879. L. 1. О редакторе Д. Карапуне (варианты: Каропун, Каропунн) см.: [RA, EAA.2100.1.4537; RA, EAA.2111.1.7769; RA, EAA.1767.1.684]

За образец были взяты богато иллюстрированные журналы многопланового содержания, издающиеся в Европе и Америке. Понятно, что и оформление³, и престижный авторский состав требовали больших финансовых вложений. Фонд «Эстонский Культурный капитал» поддержки не оказывал, и основным издателем, а после ухода из редакции Давида Карапуна и бессменным редактором, а также владельцем издательства с тем же названием был Георг Наелапеа⁴. Какое-то время ему помогал справиться с финансами отец Каарел Наелапеа, все же в 1934 г. по ряду обстоятельств материального и политического плана журнал не выходил. Он возобновился в следующем году, но уже в Таллинне, где издателем в течение немногим более полугода числился Якоб Лоосалу⁵. *Olion* прекратил свое существование после первого сдвоенного юбилейного номера в феврале 1936 г. из-за банкротства издателя. Всего, включая сдвоенные, вышло 65 номеров журнала.

В первые годы в *Olion*'е сотрудничал почти весь цвет тогдашней эстонской литературы — Фр. Туглас, Я. Кярнер, М. Ундер, О. Лутс, Г. Виснапуу, А. Х. Таммсааре, Э. Вильде, Г. Суйтс, Э. Хийр, В. Адамс

³ См.: <https://www.digar.ee/arhiiv/et/periodika?id=1346>. К сожалению, в оцифрованном виде журнал потерял свою оригинальную красочность, все иллюстрации получились черно-белыми и плохого качества.

⁴ Наелапеа Георг (Naelapea Georg, с 1938 — Jüri, Yuri; 1896, хутор Пюльме, вол. Арула, Тартумаа – 1969 Los Angeles), эстонский писатель, журналист. После окончания тартуской гимназии поступил в Тартуский университет, долгое время был сотрудником газеты «Постимеэс», участвовал в литературном кружке “Noor-Eesti”, писал под псевдонимами G. N., Georg N.; Kaljo Randa, Olaf Rood. Эмигрировал в Германию, затем в Австралию, где в 1956–1960 гг. издавал журнал с тем же названием. Последние годы жизни провел в США. О нем см.: [RA, EAA.402.1.18539; RA, EAA.2100.1.9908; Mustimets, Indrek].

⁵ Лоосалу отказался от обязательств по журналу в октябре 1935 г. [RA, ERA.1.7.879. L. 28].

и др., ученые и преподаватели Тартуского университета В. Г. Алексеев, П. Аристэ, Г. Рянк, О. Лооритс, А. и В. Вага и многие другие др. Языковым редактором был известный лингвист, автор словарей и учебников по эстонскому языку Й. Аавик, статьи по искусству, театральные обзоры и рецензии на выставки писали Ю. Генс, Я. Перт и Б. Линде, музыкальным обозревателем выступал брат поэта Г. Виснапуу, преподаватель Тартуской консерватории Э. Виснапуу. С начала своего основания *Olion* знакомил читателей с творчеством не только эстонских, но и русских художников⁶. Словом, журнал предлагал читателям наглядную информацию по всем видам искусства, не ограничивая себя ни в пространстве, ни во времени. К недостаткам можно отнести некоторую хаотичность в расположении материала, но она искупается его богатством и уникальностью.

Помимо художественных текстов (поэзия, рассказы, новеллы) печатались записки путешественников и мемуары⁷, снабженные

⁶ Например, на его страницах можно увидеть репродукции картин русских художников из запасников музеев Таллинна и Нарвы, а также с современных художественных выставок художников В. Алексеева, А. Кулькова, А. Егорова, К. Щербакова, Г. Круга, А. Кайгородова и др. Уделялось внимание русскому театру и балету, но ни разу на страницах *Olion'a* не появилось переводов художественных произведений русских писателей. Из относящихся к литературе статей можно отметить лишь обширный некролог Г. Виснапуу на смерть Вл. Маяковского с портретом на линолиуме Яана Вахтра [Visnapuu: 21] и обзор выставки советской детской книги [Laagman 1930: 16–18]. В таллиннский период в *Olion'e* недолгое время сотрудничал Алексей Долгошев (Алексис Раннит), но уже как автор стихов на эстонском языке [Rannit: 89, 101, 112], а заметка о Юрии Шумакове представляла его как талантливого переводчика на русский язык эстонских поэтов [Šumakov: 103].

⁷ В первый год издания воспоминания и очерки о путешествиях печатались в приложении *Lahtised Lehed*; например, воспоминания известного

иллюстрациями. В 1931 г. в двух номерах появились интересные воспоминания доктора Эльмара Фишера о Царском Селе (“Mälestusi Zarskoje Selost”) [Fischer 1931: 139–141; 219–221]. Первая ассоциация при прочтении заглавия, — это, конечно, известные «Воспоминания в Царском Селе» Пушкина. Напомним строки из «Воспоминаний...» 1829 г. («Воспоминаньями смущенный...»):

Воспоминаньями смущенный,
Исполнен сладкою тоской,
Сады прекрасные, под сумрак ваш священный
Вхожу с поникшею главой...

Хотя общее эмоциональное настроение грустной ностальгии у авторов как будто совпадает, но и топос, и хронос у Фишера совсем иной. Он вспоминает столетие спустя, вспоминает ближайшую историю и войны не победные, но проигранные Россией, послужившие катализаторами разрушения империи⁸. Царское Село было уже с ноября 1918 г. переименовано в Детское Село имени товарища М. С. Урицкого, а в 1937 г., к 100-летию со дня смерти Пушкина, его переименовали в город Пушкин [Бунатян, Лавров 2010]. Фишер едва ли об этом узнал, так как 12 октября 1937 он был похоронен в Тарту на старом кладбище Иоанновской лютеранской церкви [Postimees 1937: 7]. Пушкина вдохновляли Царкосельский лицей и Екатерининский дворец, а у Фишера место дейст-

художника и писателя Яана Вахтра “Rännakuid Võgumaal” о его юности и первых шагах на учительском поприще.

⁷ Ср. у И. Анненского: «... в Царском Селе поэта окружали памятники нашего недавнего прошлого, в нем еще жил своей грандиозной и блестящей красотой наш восемнадцатый век, и Пушкин должен был тем живее чувствовать славу и обаяние недавних подвигов русского оружия, что его первые царкосельские годы совпали с событиями Отечественной войны...» [Анненский: 15].

вия — Александровский дворец, где с 1895 г. проживала императорская семья. Пушкинская Екатерина — это «Минерва», «великая жена», у Фишера императрица Александра Федоровна — красивая, больная женщина с трагической судьбой.

Личность доктора в последнее время обросла вымыслами. В наделавшем много шума скандальном фильме А. Учителя «Матильда» (2017) Фишер выступает в роли злодея Фишеля, привезенным императрицей из Германии врачом-немцем, который обещал семье рождение здорового ребенка, но после выявления наследственной болезни мальчика был изгнан из дворца. Но, во-первых, Фишер никогда не скрывал своего эстонского происхождения⁹. В юбилейной статье к 65-летию его называют третьим лейб-медиком-эстонцем после Карелля и Гирша [Postimees 1933: 5]¹⁰. Он мог общаться с императрицей либо на немецком, либо на русском языках, который для обоих не был родным¹¹. В 1896 г. Фишер,

⁹ Виллем Эрнитс после смерти доктора Фишера обнаружил в документах архива, что они были родственниками и происходили от одного предка [Ernits: 7].

¹⁰ Карель Филипп Яковлевич (*Karell Philipp Jakob*; 1806–1886), окончил Дерптский университет, лейб-медик Николая I с 1849 и Александра II (1855–1881), до смерти заведовал госпиталем лейб-гвардии Конного полка [Album Academicum 1889: 156]. Гирш Густав Иванович (*Hirsch Gustav Friedrich*, 1828–1907), придворный лейб-медик 1866–1907.

¹¹ В университетском деле Фишера почти все документы на немецком языке, по-русски написано сочинение о Печорине Лермонтова для экзамена, который все студенты в дерптский период обязаны были писать по окончании курса для получения российского диплома [RA, ЕАА.402.2.5974: без пагинации]. В своих воспоминаниях Фишер отмечал: «На основании того, что отношения России и Англии были не самыми лучшими, императрицу величали англичанкой, так как она со своим мужем говорила по-английски, и ее бабушка была английской королевой. Позднее, во время Мировой войны ее называли немкой и подозревали в шпионаже в пользу Германии, так как она продолжала говорить по-

к этому времени сдавший докторский экзамен в тогдашнем Юрьеве/Тарту, действительно, побывал в Германии, где посещал Гейдельбергский университет. Но видеть, а тем более познакомиться там с принцессой Гессен-Дармштадтской Алисой, бывшей слушательницей этого же университета, он не мог, потому что к этому времени она уже два года как была российской императрицей Александрой Федоровной.

Во-вторых, после окончания Дерптского/Юрьевского университета Фишер работал приходским врачом в Сангасте и Лаатре и только после защиты диссертации в 1902 г. стал искать себе места в Петербурге. Сначала он служил там дежурным лекарем при императорских театрах, а в 1904, в год рождения цесаревича Алексея, появился в Царском Селе в должности лекаря Царскосельского госпиталя для больных и раненых офицеров и солдат¹². Только с осени 1907 года Фишер стал на короткое время личным врачом императрицы.

В книге А. Крылова-Толстикевича «Последняя императрица. Санны — Аликс — Александра» сказано, что доктор Эльмар Карлович Фишер по поводу болезни царицы подал письменный рапорт Николаю II,

... в котором заявил, что не может вылечить императрицу, пока при ней находится Анна Вырубова, провоцирующая приступы истерии. Узнав об этом, императрица потребовала немедленного удаления не в меру усердного эскулапа, хотя доктор Фишер, статский советник,

немецки с теми, с кем говорила на нем ранее» [Fischer 1931: 220]. Здесь и далее перевод с эстонского мой. — Т. Ш.

¹² При этом, как вспоминает Фишер, семья его не сразу переехала в Царское Село: «Вскоре после того, как я приступил к работе в Царском Селе (моя семья оставалась еще в Петербурге), д-р мед. С. Унтербергер пригласил меня лечить своего тестя д-ра мед. и лейб-медика Г. Гирша» [Fischer 1931: 220–221].

невролог пользовался отменной репутацией. Он окончил ВМА <Военно-Медицинскую академию. — Т. III.>, в 1901 г. защитил докторскую диссертацию «О бороздах и извилинах детского мозга в первом полугодии жизни». Ординатор Царскосельского дворцового госпиталя (1913). Участник Первой мировой войны. Был ранен. В 1917 г. служил врачом при экспедиции Заготовки государственных бумаг» [Крылов-Толстикевич: 169].

Хотя данные, по-видимому, взяты автором из послужного списка, но они не точны, а в именном указателе книги отсутствуют даты рождения и смерти доктора Фишера.

Эльмар Фридель Вольдемар Фишер (20.01.1868 Пыльтсамаа – 10.10.1937 Тарту) окончил не Военно-медицинскую академию, а, как было сказано выше, Дерптский/Юрьевский университет в 1892 г., где слушал лекции знаменитого психиатра Эмиля Крепелина [RA, EAA.402.2.5974; RA, EAA.402.2.5975; RA.ERA.50.1.155; Brennsohn 1905: 161; Fischer 1926: 5]. Короткое время стажировался в Гейдельбергском университете, а докторскую диссертацию защитил в Военно-медицинской академии, но не в 1901, а в 1902 г. В Царском Селе он заведовал санаториями для туберкулезных больных детей и медицинского персонала, в 1914–1916 был ординатором полевого госпиталя и помощником главврача 108-й дивизии. В Эстонию вернулся в годы первой немецкой оккупации. Короткое время в период *Landeswähr'*а Фишер был ассистентом в институте психологии Тартуского университета, с 1919 — школьным врачом Треффнеровской гимназии, а также учебного заведения для слепых детей и куратором немецких городских школ [Brennsohn 1922: 438–439].

Наиболее достоверные сведения о царскосельском периоде жизни доктора Фишера приводит в своих книгах о быте российских императоров доктор исторических наук И. В. Зимин. Как известно, принцесса Гессен-Дармштадтская Алиса, внучка английской королевы Виктории, еще до свадьбы имела заболевание ног и

с 18 лет страдала от крестцово-поясничных болей [Зимин 2010: 124–125]. После неоднократных родов добавились недомогания неясной этиологии и проблемы с сердцем. По воспоминаниям воспитательницы царских детей С. И. Тютчевой, после смерти лейб-медика Г. И. Гирша к Александре Федоровне пригласили врача «какого-то Фишера из царскосельской городской больницы»¹³. По документам дворцового архива, с 11 по 30 ноября 1907 г. врач Дворцового госпиталя Придворной медицинской части доктор Фишер 29 раз приглашался к императрице. С 1 по 21 декабря он посетил императрицу 13 раз, т. е. сделал в общей сложности 42 визита. Видимо, эти визиты продолжались и далее, поскольку сама императрица писала дочери Татьяне 30 декабря 1907 г.: «Доктор сейчас опять сделал укол — сегодня в правую ногу. Сегодня 49 день моей болезни, завтра пойдет 8-я неделя». Далее Зимин пишет: «Однако в силу ряда причин его придворная карьера не сложилась. И виной тому совсем не его профессиональные качества. Просто императрице требовался другой по складу характера врач» [Зимин 2016: 131]. Сам Фишер о своей отставке в воспоминаниях говорит очень кратко: «Рафинированные интриги в таких размерах, что я даже себе и представить не мог, были причиной, что я в 1907 г. попал в опалу у императора и из-за разных придирок за моей спиной много пострадал» [Fischer 1931: 221].

¹³ «В середине ноября императрица, гуляя с государем в царскосельском парке, почувствовала себя настолько дурно (у нее был невроз сердца), что государь почти принес ее во дворец. К этому нездоровью прибавилась еще простуда. Незадолго перед этим лейб-медик, всегда лечивший императрицу, умер, и на его место никого еще не назначили. К императрице пригласили какого-то доктора Фишера из царскосельской городской больницы» [Тютчева 1995: 6]. Тютчева Софья Ивановна (1870–1957), внучка поэта Ф. И. Тютчева, воспитательница дочерей Николая II с 1907 по 1912 гг.

Итак, что же представляют из себя воспоминания? Как личное и историческое переплетаются в тексте? По-видимому, оригинал был написан по-немецки, так как даже более поздние статьи Фишера для газеты «Постимеэс» переводились с немецкого [РА, ЕАА.2111.1.3411]. Он пишет: «Царское Село, Петербург и Петергоф! Они полны воспоминаний о власти и великолепии времен Николая II. Многие, что случилось здесь, известно во всем мире, но есть и вещи, рожденные под покровом тайны, часть которых известна лишь единицам, а некоторые кажется вовсе навеки останутся тайной...» [Fischer 1931: 139]. Фишер пытается быть объективным, но не скрывает своего отрицательного отношения к царскосельскому закулисью. Главные герои воспоминаний — это Николай II и Александра Федоровна, к которой Фишер чувствует искреннюю симпатию.

Прежде всего он останавливается на описании специфической атмосферы Александровского дворца, в которой ощущается постоянная угроза покушения на царскую семью, несмотря на широко разветвленную и многоступенчатую охрану. В то время организацией быта во дворце заведовали комендант Воейков¹⁴ и министр двора граф Фредерикс¹⁵, у которого в услужении был эстонец Ханс Ребане родом из Кеэни. Фишер замечает: «Он многое повидал, вернулся в Эстонию и теперь служит в Валке таможенником» [Fischer 1931: 139].

Общее впечатление от первых дней пребывания во дворце он описывает с точки зрения человека, уже познавшего будущее,

¹⁴ Воейков Владимир Николаевич (1868–1947), дворцовый комендант, генерал-майор свиты, в эмиграции написал воспоминания «С царем и без царя» (1936).

¹⁵ Фредерикс Владимир Борисович (1838–1927), граф, министр императорского дворца. По отцу, генералу от инфантерии, принадлежал к Петербургскому дворянству, но их род вел начало от нарвского мещанского рода.

который в состоянии уловить и сформулировать признаки, его уготовившие:

Определенно, как большинство российских подданных, меня опьянило большое счастье и радость, когда я в 1904 г. в давнюю русско-японскую войну впервые как врач вступил в созданный императрицей лазарет в Царском Селе и впервые познакомился с царской семьей. До этого император представлялся мне с его высоким и самодержавным положением первозданным источником всего, что было хорошего и благородного на земле. При ближайшем знакомстве, я почувствовал себя обманутым. Мне казалось, что императору с его богатством и властью должно было быть легко соответствовать моим ожиданиям, — вместо этого оказалось, что у него, как вообще у любого смертного, есть свои недостатки и слабости, последствия которых в худшем случае проявлялись в том, что каждая его ошибка и слабость влияла не только на его ближайшее окружение, но от этого страдал весь народ России, и поэтому в конце концов погибло и все государство как самодержавное. Ведь как вообще могла бы сложиться судьба всего мира, если бы Россия своевременно получила настоящую конституцию и правление ответственных представителей народа [Fischer 1931: 219].

По мнению Фишера, ложное окружение и ложное представление о жизни и собственной значимости явилось основной причиной краха личности последнего российского царя:

Так как император со своей семьей вращался лишь среди избранных, которые ему описывали жизнь в России и чаяния народа в ложном свете, у царской семьи было мнение, что все, делаемое с их стороны, правильно и хорошо. Корни этой наивной веры кажется остались у царя до конца. Пару лет назад я спросил в Тарту у недавно умершего императорского камердинера Волкова, который из царского окружения последовал за ними в Сибирь и чудом в последний момент бегством спасся от расстрела: «Неужели император не думал сбежать из большевистской тюрьмы?». Волков ответил, что он пред-

лагал со своей стороны организовать побег, на что император ответил: «Высший суд нас поймет, мы ничего не сделали дурного ни для народа, ни для кого другого» [Fischer 1931: 141].

О человеческих качествах Николая II Фишер был весьма невысокого мнения:

Обремененный прошлыми предрассудками, связанный с традициями, зараженный духом этого времени, без понимания этого времени и неумением шагать в ногу со временем, в ловушке рафинированных интриг (черносотенцев), притом сам интриган, без глубокого духовного и внутреннего образования, Николай II представлялся простым, будничным, капризным и трусливым гвардейским офицером своего времени, с физическими и духовными грубыми интересами. Внешне, не представляя из себя ничего особенного, он тем не менее пытался держать известную дистанцию между собой и людьми, которые с ним сталкивались, например, поджигая сигарету, откидывал назад голову, и т. д. Вначале действительно могли поверить его словам, но почти каждым овладевало чувство, что он имеет дело с человеком, которому нельзя доверять. Уже с молодости избалованный, обожествляемый близким окружением и даже уже во время Мировой войны названный председателем государственной думы «великим императором», все это во всяком случае заурядного со средними способностями человека могло заставить думать, что он умнее своих подданных, и все, что он делает, — это правильно [Fischer 1931: 219].

В противоположность многим мемуаристам-эмигрантам из ближайшего окружения царской семьи, Фишер очень тепло пишет о бывшей принцессе Гессен-Дармштадской:

Совсем другой была императрица, которую я узнал гораздо ближе как пациентку и как человека. Высокая, хорошо сложенная, красивая женщина, она всегда, общаясь со мной, была доброй, естественной и простой. Во время японской войны мне сотни раз приходилось обращать ее внимание на некоторые потребности в лазарете, всегда находя к своим просьбам полное понимание [Fischer 1931: 219–220].

Отметим, что положительный портрет Александры Федоровны во многом совпадает с ее изображением в мемуарах Вырубовой¹⁶. Говоря о милосердии, Фишер обращает внимание на ее симпатию к народу вообще:

Так императрица выказывала некоторый интерес, указывающий на ее желание улучшить жизнь народа. По ее инициативе проф. Отт¹⁷ организовал родильные покои, доктор Горн¹⁸ открыл в Пярну ортопедический институт, в Царском Селе основали для этого приют им. Ольги и школу для детских нянюшек. Одним из тогдашних советчиков императрицы в деле милосердия был хорошо образованный бывший учитель народных школ Максимов. Он сам мне рассказывал, что однажды посоветовал императрице основать в Петербурге дворец милосердия, который бы ведал всей благотворительностью государства. Императрица со слезами на глазах отвечала: внешне можно поверить, что могу сделать все, что хочу; это не так, я не могу сделать все, что пожелаю [Fischer 1931: 220].

Обращает на себя внимание тот факт, что доктор, давший в 1892 г. клятву Гиппократу, не раскрывает тайн болезни своей бывшей пациентки, а говорит лишь о ее благотворительной деятельности и

¹⁶ Заметим, что идея Фишера устроить мастерские в лазаретах для тяжелобольных в целях их психологической реабилитации и адаптации в будущей жизни нашла немедленный отклик у императрицы, а в дальнейшем широко вошла в практику, в том числе, и у его недруга, покалеченной при крушении поезда Анны Вырубовой, при организации ею собственного лазарета для калек [Вырубова: 159, 164].

¹⁷ Отт Дмитрий Оскарович (1855–1929), лейб-акушер, директор императорского Клинического повивального института.

¹⁸ Горн Пауль Отто Александер фон (1866–?), учился в Дерптском университете в 1886–1891 гг.

самоотверженности в деле помощи раненым, публикует не парадные фотографии, а общие снимки с больными и врачами, на которых императрица выглядит, как обычная сестра милосердия¹⁹.

В мемуарах Фишер касается всех эстонцев, которые так или иначе были связаны с царским двором. Он вспоминает о своем давнем пациенте придворном художнике, друге И. Кёлера, Михаиле Зичи²⁰ и о его рассказах об Александре III. Пациентом Фишера оказался и старший лейб-медик Г. И. Гирш²¹. Разумеется, более всего автору близка тема о работе в царскосельском госпитале. Он тепло рассказывает о медицинском персонале, об операциях, проводимых главврачом, выпускником Дерптского университета

¹⁹ Вырубова вспоминала: «Во время тяжелых операций раненые умоляли Государыню быть около. Императрицу боготворили, ожидали ее прихода, старались дотронуться до ее серого сестринского платья; умирающие просили ее посидеть возле кровати, поддержать им руку или голову, и она, не взирая на усталость, успокаивала их целыми часами» [Вырубова: 149].

²⁰ В примечаниях говорилось, что Михаил Зичи (Mihály Zichy, 1827–1906) был женат на эстонке, являлся другом Кёлера, которому он оказал протекцию при дворе. Теперь, по слухам, семья его живет в Венгрии [Fischer 1931: 140].

²¹ Мемуарист замечал: «Д-р *Гирш*, как и его предшественник д-р *Карель* был эстонцем и сыном сестры последнего. Его личные обычаи в быту были очень простыми. Любимой едой у него был отечественный черный хлеб, салака и кислое молоко. Благодаря своему высокому положению он все-таки был вхож в другие круги общества и был мало связан с малочисленной эстонской интеллигенцией. Он принадлежал к немецкой общине петербургской Петрикирхи и одновременно был председателем совета Петербургской эстонской Иоанновской церкви, после его смерти это место занял его зять д-р Унтербергер» [Fischer 1931: 221].

К. П. Домбровским²², а также еще об одном бывшем дорпатчанине, почетном лейб-медике С. Ф. Унтербергер²³ и многих других.

О такой знаковой фигуре, как Распутин, мемуарист лишь мимоходом упоминает в финале, причем его суждения о распутинской истории во многом перекликаются с выводами современных исследователей этого феномена:

Я думаю, распутинская афера — это величайший исторический шантаж, оскверняющий образ императрицы не только в глазах своего народа, но всего мира. Причины шантажа надо искать не только в семейной жизни императорской семьи, но и в большой мировой политике [Fischer 1931: 221].

Так завершается экскурс в жизнь «по ту сторону границы», о которой автор говорит с заметной ностальгией. Чтобы читатель яснее представил себе описываемое в мемуарах время, небольшой по объему текст снабжен 14 фотографиями и репродукциями со скульптур и картин с изображением императоров, их семьи, лазарета. Часть фотографий — из архива мемуариста, часть представлена профессиональным фотохудожником Георгием Кирилловым, а часть подобрана редакцией.

Воспоминания Фишера вызвали живой интерес в обществе. В 1933 г. в Тартуском народном университете в воскресенье 5 февраля в помещении XVI начальной школы было необычно многолюдно. Доктор Фишер выступал со своими воспоминаниями.

²² Домбровский Ксаверий Петрович (1852–1921), окончил Дерптский университет, д-р 1880. Почетный лейб-хирург, главный врач барачной биржевой больницы.

²³ Унтербергер Семен Федорович (Simon Thomas Friedrich Unterberger, 1848–1928), окончил Дерптский ун-т, д-р мед. 1873. Главный врач Царскосельской больницы 1894–1903, корпусный врач гвардейского корпуса, придворный хирург, почетный лейб-медик

Газета *Postimees* прореферировала его выступление на своих страницах. При этом упоминаются некоторые эпизоды, которых нет в опубликованном в *Olion* варианте. Например, Фишер живо рассказал о том, как он оказался в Царском Селе, осветил придворные интриги, поделился своими впечатлениями о графе Витте, с мемуарами которого «Воспоминания. Царствование Николая II» слушатели в большинстве своем уже были знакомы по русскому или немецкому изданиям 1922–1923 гг. [Fischer 1937: 5]²⁴. Тут же он упомянул и об Анне Вырубовой-Танеевой, эрмитажный портрет которой был в тексте мемуаров, но о ней самой не было сказано ни слова²⁵. Вырубова же начинает свои воспоминания с 1913 г. и ничего не пишет о Фишере.

В заключение следует задаться вопросом, можно ли назвать д-ра Фишера с его мемуарами участником создания царскосельского мифа?²⁶ Пожалуй, нет, это скорее документ эпохи крушения империи. Царское Село в данном контексте не локус поэтов, а последнее прибежище больной императорской семьи с точки зрения врача.

²⁴ Мемуары Витте на эстонском языке выходили в течение 1937–1938 гг.

²⁵ Подпись под портретом гласила: «Г-жа Анна Вырубова, самая влиятельная персона в окружении Николая II в последнее десятилетие перед революцией, в русском придворном костюме» [Fischer 1931: 221]. В биографии 1922 года со слов Фишера, опубликованной в справочнике доктора И. Бреннсона о врачах Эстонии послереволюционного периода, сказано, что места лейб-медика при дворе он лишился из-за происков «всемогущественной А. А. Вырубовой» (“allmächtigen A. A. Woirubowa”) [Brennsohn 1922: 438].

²⁶ О формах создания царскосельского мифа в русской поэзии см. статью Р. Лейбова «Воспоминания о воспоминаниях в Царском Селе: два пейзажа Тютчева» [Лейбов 2006].

Источники и литература

RA, ERA.1.7.879 Национальный архив Эстонии = Rahvusarhiiv. Ф. ERA.1. Оп. 7. Д. 879. Olion. 18.12.1929–06.03.1936.

RA, ERA.50.1.155 Национальный архив Эстонии = Rahvusarhiiv. Ф. ERA.50. Оп. 1. Д. 255. Fischer, Elmar. 28.05.1930–18.10.1937.

RA, EAA.402.1.18539 Национальный архив Эстонии = Rahvusarhiiv, Ф. 402. Оп. 1. Д. 18539. Наелапеа Георгий Карлович.

RA, EAA.2100.1.9908 Национальный архив Эстонии = Rahvusarhiiv, Ф. EAA.2100. Оп. 1. Д. 9908. Naelapea, Georg (matrikli nr. 273).

RA, EAA.2100.1.4537 Национальный архив Эстонии = Rahvusarhiiv, Ф. EAA.2100. Оп. 1. Д. 4537. Karopunn, David (matrikli nr. 2786).

RA, EAA.2111.1.3411 Национальный архив Эстонии = Rahvusarhiiv, Ф. EAA.2111. Оп. 1. Д. 3411. Неопубликованные статьи Э. Фишера в газете «Постимеэс».

RA, EAA.2111.1.7769 Национальный архив Эстонии = Rahvusarhiiv, Ф. EAA.2111. Оп. 1. Д. 7769. Karopun, David.

RA, EAA.1767.1.684 Национальный архив Эстонии = Rahvusarhiiv, Ф. EAA.1767. Оп. 1. Д. 684. Karopun, Taavet — keeleteadlane, 25.10.1922–03.02.1926.

RA, EAA.402.2.5974; Национальный архив Эстонии = Rahvusarhiiv, Ф. EAA.402. Оп. 2. Д. 5974. Fischer Elmar Friedrich Woldemar.

RA, EAA.402.2.5975 Национальный архив Эстонии = Rahvusarhiiv, Ф. EAA.402. Оп. 2. Д. 5975. Fischer Elmar Friedrich Woldemar.

Анненский: *Анненский И.* Пушкин и Царское Село. СПб., 1899.

Бунатян, Лавров: *Бунатян Г. Г., Лавров В. Н.* Царское Село. «Здесь жили цари и поэты...»: 300-летию юбилею Царского Села — города Пушкина посвящается. СПб.: Паритет, 2010.

Зимин 2010: *Зимин И.* Повседневная жизнь российского императорского двора. Вторая четверть XIX – начало XX в. Взрослый мир императорских резиденций. М.; СПб., 2010.

Зимин 2015: *Зимин И.* Александровский дворец в Царском Селе. Люди и стены. М.; СПб., 2015.

<https://www.litres.ru/igor-zimin/aleksandrovskiy-dvorec-v-carskom-sele-ludi-i-steny-1796-1917-povsednevnaia-zhizn-rossiyskogo-imperatorskogo-dvora/chitat-onlayn/>

Зимин 2016: *Зимин И. В.* Врачи двора Его Императорского Величества, или Как лечили царскую семью. Повседневная жизнь Российского императорского двора». М.; СПб., 2016.

<https://www.litres.ru/igor-zimin/vrachi-dvora-ego-imperatorskogo-velichestva-ili-kak-lechili-carskuu-semu-povsednevnaia-zhizn-rossiyskogo-imperatorskogo-dvora/chitat-onlayn/>

Крылов-Толстикевич: *Крылов-Толстикевич А. Н.* Последняя императрица. Санны — Аликс — Александра. М., 2006.

<https://www.proza.ru/2017/05/27/357>

Лейбов: *Лейбов Р. Г.* Воспоминания о воспоминаниях в Царском Селе: два пейзажа Тютчева // «Век нынешний и век минувший: культурная рефлексия прошедшей эпохи» / *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia*. Тарту, 2006. Вып. X. Ч. 1. С. 221–237.

Тютчева: *Тютчева С. И.* За несколько лет до катастрофы //

<https://www.rulit.me/author/tyutcheva-sofya-ivanovna/za-neskolko-let-do-katastrofy-download-free-214939.html>

Album Academicum 1889: *Album Academicum der Kaiserlichen Universität zu Dorpat* / Bearb. von *A. Hasselblatt und Dr. G. Otto*. Dorpat.

Brennsohn 1905: *Brennsohn, Isidorus*. Die Aerzte Livlands von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart ein biographisches Lexikon; nebst einer Einleitung über das Medizinalwesen Livlands. Mitau, 1905.

Brennsohn 1922: Die Aerzte Estlands vom Beginn der historischen Zeit bis zur Gegenwart: ein biografisches Lexikon nebst einer historischen Einleitung über das Medizinalwesen Estlands / von *Isidorus Brennsohn*. Riga, 1922.

Ernits: *Ernits, Villem*. D-r Fischeri päritolu kohta // *Postimees*. 16. okt. Nr 280. Lk 7.

Fischer 1926: *Fischer, Elmar*. Emil Kraepelin // *Postimees*. 14. okt. Nr 279. Lk 5.

Fischer 1931: *Fischer, Elmar*. Mälstusi Zarskoje Selost // Olion. Nr 4. Lk 139–141; Nr 5/6. Lk 219–221.

Fischer 1937: Wene tsaari ja tema võimumeeste telgitagustes. Endiste keisrikoja arst dr. med. *Elmar Fischer* jutustab oma mälestusi // Postimees. 1933. 7. veebr., Nr 31. Lk 5.

Laarman: *Laarman, Märt*. Vene lasteraamat // Olion. 1930. Nr 10 (oktoober). Lk 16–18; il.

Mustimets: *Mustimets, Indrek*. Georg Naelapea: 1896–1969. Diplomitöö / Juhend. Krista Aru. Tartu Ülikool, 1996.

Postimees 1933: Dr-r med. E. Fischer 65-a. // Postimees. 7 veebr. Nr 31. Lk 5.

Postimees 1937: Dr. med. Elmar Fischer maeti. Suuri rahvahulki kadunu wiimsel teekonnal // Postimees. 13. okt. Nr 277. Lk 7.

Rannit: *Dolgošev, Aleksei* [Aleksis Rannit]. Ex libro amoris // Olion. 1935. Nr 2 (47). Lk 66; portree; Nr 3. Lk 89, 101, 112.

Šumakov: *M. R. Gustav Suits'i ja Marie Under'i tõlgendaja* [Šumakov, Juri] // Olion. 1935. Nr 3 (48). 28. veebr. Lk 103; foto.

Visnapuu: *V. [Henrik Visnapuu]*. Vladimir Majakovski surnud. J. Vahtra. Majakovski. (portree, linool) // Olion. 1930. Nr 5 (mai). Lk 21; il.

СИБИРСКАЯ ЖИЗНЬ СЕМЬИ ИДЫ ЭЭНСОО: БЫТ И КУЛЬТУРА ССЫЛЬНЫХ (1944–1946)*

ТИМУР ГУЗАИРОВ

(Тарту, Тартуский университет)

Тема «Эстонцы в Сибири» исследуется на протяжении уже более столетия. Здесь необходимо, прежде всего, указать на вышедшую в 1918 г. книгу Аугуста Ниголя “Eesti asundused ja asupaigad Wenemaal” [Nigol]. К сегодняшнему дню обобщающим трудом об истории, судьбе эстонцев, переселившихся или высланных из Эстонии в Сибирь в XVIII–XIX вв. является опубликованная в 2012 г. книга Аду Муста “Siber ja Eesti. Jalaraua kõlin” [Must]. Начиная с 1995 г. Эстонский литературный музей в серии “Eesti asundused” издает сборники, в которых представлены материалы фольклорных, этнологических экспедиций разных лет и эпох (советской и современной эстонской) в сибирские поселения эстонцев (см.: [EA I–III, V–VIII]). Настоящая статья отличается от указанных работ тем, что мы рассматриваем сибирскую жизнь репрессированной в июне 1941 г. одной эстонской семьи. Второй особенностью является выбор объекта исследования. Мы анализируем письма членов семьи, а не реконструируем историю семьи по их, записанным *postfactum*, воспоминаниям.

Письма и воспоминания очевидным образом отличаются способами повествования и трансформации фактов, передачей пси-

* Статья написана в рамках проекта IUT 34-30 “Ideology of Translation and Translation of Ideology: Mechanisms of Cultural Dynamics under the Russian Empire and Soviet Power in Estonia in the 19th – 20th Centuries”.

хологического состояния авторов и степенью забывания и/или самоцензуры. В воспоминаниях история представлена в отдельных ярких эпизодах, картина не дается целиком, год за годом, месяц за месяцем в ее развитии. В отличие от воспоминаний, письма создаются синхронно в момент проживания описываемого опыта. Они дают возможность увидеть картину в динамике и поставить вопрос: что и как изменялось или не изменялось в повседневной жизни и быту, в человеческих переживаниях, в восприятии окружающего мира и собственного положения.

Объектом нашего исследования является корпус писем семьи Иды Ээнсоо. Нас будут интересовать тексты, написанные между 20 ноября 1944 г. и 23 июня 1946 г. Их отбор и выбор периода обусловлен тем, что письма именно этого времени наиболее полно представлены в двух архивных делах (77 единиц хранения), и они вместе рисуют единую, месяц за месяцем, непрерывную картину сибирской жизни семьи Ээнсоо. Сведения о членах этой семьи собраны нами по восьми архивным делам, хранящимся в Эстонском национальном архиве (см.: [Aksel; Eensoo; Ida I; Ida II; Ida III; Sirje; Veljo I; Veljo II]).

Семья Ээнсоо состояла из четырех человек: мужа (Акселя) и жены (Иды) и двух детей (Вельо и Сирье)¹. В 1935 г. Аксель и Ида решили под влиянием эстонизации изменить фамилию. С 3 августа они стали называться Ээнсоо [Aksel: 9]. Однако мать Акселя, Мария, которой была адресована большая часть почтовых открыток Иды из Сибири, сохранила фамилию Эссенсон.

Муж Иды — Аксель Ээнсоо (2.XII.1906–16.XI.1941) — родился в Тюри, где прожила всю жизнь его мать, и где он жил со

¹ См. генеалогическое древо, фотографии, даты рождения, место смерти членов семьи Ээнсоо и их родственников на портале проекта “GENI. A My Heritage Company”: <https://www.geni.com/people/Ida-Eensoo/6000000011819851556> (просмотр 19.12.2018).

своей семьей до депортации в 1941 г. Аксель происходил из семьи ремесленника, рано остался без отца. С 13 лет ему приходилось после школы постоянно подрабатывать. Аксель работал на дровяных складах, истопником вагонов, на бумажной фабрике, на лесопильном заводе. В 1924 г. он получил место секретаря на железнодорожной станции. Согласно архивной справке 1965 г., Аксель «по утрам учился в Пайдеской гимназии, по вечерам работал канцеляристом в Тюриском депо, по ночам готовил уроки» [Aksel: 16]. Затем два года он работал помощником машиниста в депо Тюри. В 1927 г. Аксель был призван на воинскую службу, от которой был освобожден из-за туберкулеза легких. В это время он работал в почтовой конторе, с 22 мая 1929 г. начал карьеру служащего в банке в Тюри. В 1934 г. он поступил на юридический факультет Тартуского университета, который закончил 30 октября 1940 г. К моменту ареста Аксель был заведующим Кредитного банка в Тюри.

14 июня 1941 г. Аксель Ээнсоо был арестован органами НКВД ЭССР и привлечен к уголовной ответственности как антисоветский чуждый элемент. Он «обвинялся в том, что являлся управляющим кредитного банка гор. Тюри и исполнял обязанности секретаря организации “Изамалиит” в гор. Тюри» [Aksel: 14]. Аксель и его семья были высланы из Эстонии в один день, но у каждого был свой пункт назначения². Аксель умер от воспаления легких в Североуральском лагере 16 ноября 1941 г.³ Следствен-

² Последняя семейная фотография была сделана 9 июня 1941 г., за пять дней до трагических событий. Копии фотографий семьи Ээнсоо, а также жителей и места поселения см.: [Ida III: 2–9].

³ В официальных документах точная дата смерти А. Ээнсоо была указана только во время реабилитации [Aksel: 14]. До 1965 г. дата смерти сдвигалась. 4 января 1943 г. комендант Коломино-Гривского поселения сообщил Иде, что ее муж умер в лагере Ликино Свердловской области 1 декабря 1941 г. [Ida III: 12]. 8 января 1949 г. в ЗАГСе города Пайде

ного дела на А. Ээнсоо ни в Эстонии, ни в лагере не успели завести, т. е. официального обвинения, следствия, допроса, показаний свидетелей, приговора суда не было, что признало и КГБ ЭССР во время его реабилитации в 1965 г. (см.: [Aksel: 21]).

В 1932 г. Аксель Ээнсоо женился на Иде Рикк (17. II.1908–28. III.1999). Она также работала в банке в Тюри. В их семье родилось два ребенка: в 1935 г. — мальчик Вельо (13. VIII.1935–25. II.2010), в 1939 г. — девочка Сирье (15. V.1939–23. XI.1990). В июне 1941 г. Ида вместе с детьми была выслана на поселение в Томскую область, в Чаинский район, в колхоз «Культура» (п/о Коломинские-Гривы)⁴. В первые годы после депортации, т. е. в 1941–1942 гг. семья Иды жила в доме председателя колхоза. Официально она вступила в колхоз в 1943 г. В конце 1944 г. ее семья, как мы узнаем из писем, уже снимала комнату в доме одной русской женщины. Весной 1946 г. хозяйка дома начала готовиться к переезду. Летом Ида вместе с другими двумя семьями купила дом.

Обратимся к письмам Иды, Вельо, Сирье, которые были отправлены родственникам в Эстонию в течение полутора лет,

был составлен акт о смерти Акселя Ээнсоо — «Возраст и причина смерти 42 г.» [Eensoo: 43]. 2 декабря 1954 г. в связи с очередным прошением о возвращении в Эстонию Ида Ээнсоо была допрошена. Из протокола допроса мы узнаем, что в имеющемся у Иды свидетельстве смерть мужа датируется 6 января 1949 г. [Там же: 42]. 12 апреля 1955 г. ЗАГС города Пайде подтвердил, что А. Ээнсоо признан умершим начиная с 6 января 1949 г. Место смерти указано как «неизвестное» (teadmata) [Там же: 35].

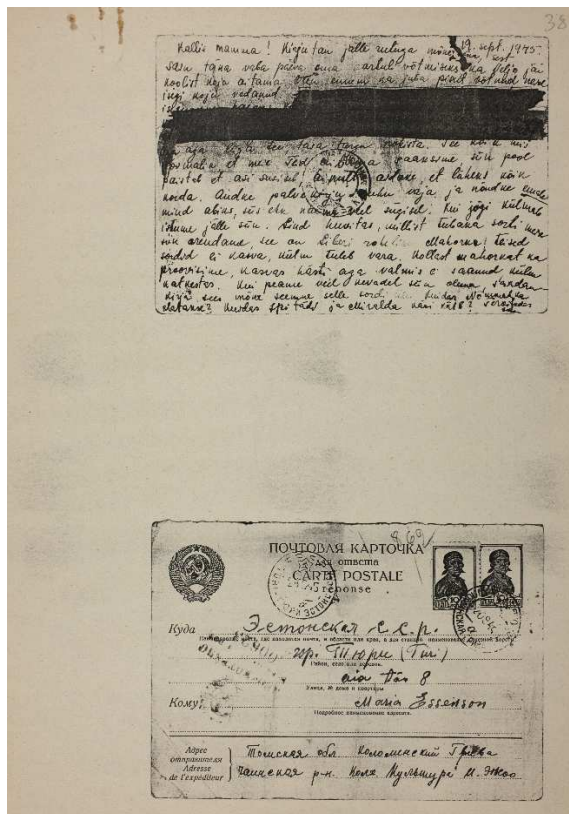
⁴ Вельо было разрешено вернуться в ЭССР в 1947 г. Он жил на попечении матери Иды Хелены Рикк. Сирье была «снята с учета спецпоселения в 1954 г.». Ида была «освобождена со спецпоселения 22 ноября 1956 г.» [Eensoo: 76]. Она вернулась в ЭССР в первой половине 1957 г. Необходимая для получения паспорта справка о том, что Ида Ээнсоо отпущена из колхоза имени Жданова (бывшего «Культура»), датируется 5 мартом 1957 г. [Ida III: 13].

между 20 ноября 1944 г.⁵ и 23 июня 1946 г. Часть писем была написана на обыкновенной бумаге, другая — на почтовых открытках. Стоимость отправки почтовой открытки из колхоза «Культура» Томской области в город Тюри составляла 20 коп. Письмо шло (с учетом просмотра военной цензурой) 17 дней⁶. Работа почты прерывалась, кроме праздников, весной во время ледохода, а осенью в период между концом навигации и установлением пути по замерзшей Оби. Многие письма задерживались и приходили одновременно. (Это касалось писем, отправленных как в Эстонию, так и в Сибирь); установить количество недошедших писем оказалось невозможным.

Кроме почтового штемпеля, указания языка, на котором написан текст, каждая открытка, конверт письма имели штемпель: «Просмотрено военной цензурой». Среди 77 дошедших до адресата и сохранившихся писем и почтовых открыток Иды Ээнсоо имеется только один текст, который был подвергнут цензуре. Это — письмо от 19 сентября 1945 г., написанное на почтовой открытке.

⁵ Разрешение ссыльным на переписку с родственниками в ЭССР было дано во время войны. Первое письмо Иды Ээнсоо было отправлено спустя менее двух месяцев после повторного установления советской власти в Таллинне (22 сентября 1944 г.). Тема войны отсутствует в ее письмах. В 1944 г. Ида отправила только одно письмо.

⁶ Этот факт устанавливается благодаря открытке, отправленной Идой 8 мая и полученной родственниками 25 мая 1946 г. [Ida II: 42].



Рассмотрим контекст цензурной правки, те предложения, которые предшествуют и следуют после зачеркнутых строк.

Kallis mamma!⁷ Kirjutan jälle rutuga mõne sõna, sest täna <on> vaba päev oma kartulivõtmiseks, ka Veljo jäi koolist koju aitama. Olen enne ka juba pisut võtnud neid, isegi koju vedanud. <Далее две с половиной строки письма вымараны цензором. — Т. Г.> Ära aga liiga tee, tasa targem nohista. Tee kõik, mis võimalik, et meie Teid aitama saaksime,

⁷ Эстонское разговорное обращение “mamma” может переводиться по-разному — и как мама, и как бабушка. В данном случае это обращение к свекрови, поэтому передается русским словом «мама».

siin pool paistab, et asi susiseb, ainult aidake, et läheks kõik korda. Andke palvekirju⁸, kuhu vaja ja nõudke emale mind abiks, siis ehk näeme veel sügisel [Ida I: 38].

[Дорогая мама! Пишу снова второпях несколько слов, потому что сегодня выходной день для уборки своей картошки, и Вельо также не пошел в школу, остался дома помогать. Я уже раньше немного собрала, даже перевезла домой. <Далее две с половиной строки письма вымараны цензором. — Т. Г.>. Не переусердствуй, мудрее действовать потихоньку. Делай все, что можно, чтобы мы смогли вам помочь, отсюда кажется, что дело продвигается, только помогите, чтобы все устроилось. Представляйте прошения, куда следует, и добивайтесь, чтобы меня отправили в помощь матери, тогда может увидимся еще осенью].

По нашему предположению, зачеркнутые военным цензором строки имели, скорее всего, отношение к поднятому Идой разговору о возвращении с поселения домой, точнее, о тактике и способах составления прошений. Хотя восстановить зачеркнутые слова невозможно, важно подчеркнуть, что цензор вымарал не все предложения, посвященные этой теме, и открытка Иды благополучно дошла из Сибири до Эстонии.

Целый ряд фактов, которые касались депортации, Гулага, возвращения домой, успешно, хотя бы частично, проходили цензуру, несмотря на военное, сталинское время. Приведем примеры из писем Иды Ээнсоо. Кроме (1) обсуждения вопроса о возвращении с поселения в Эстонию⁹ можно выделить еще три острых, пограничных темы, которые могли подвергнуться цензуре:

⁸ В настоящей статье мы не рассматриваем прошений Иды Ээнсоо и ее родственников. См. материалы: [Ida III].

⁹ Из письма Иды Ээнсоо мы также можем узнать о мошенничестве, которое возникло в Эстонии и было связано с оказанием якобы помощи вернуть ссыльных родственников из Сибири домой. Она предупреждает родственников 5 апреля 1946 г.: “Siin käivad jutud, et seal mõned

1. Сведения и слухи о судьбе мужа Акселя. В тексте письма от 20 ноября 1944 г. Ида открыто употребляет слово «лагерь»:

...isast¹⁰ ei tea meie midagi ja viimati nägime läbi akna Jõgeva jaamas ning see on kõik. Hiljem saime teateid et ta on laagris, isegi aadressi hankisin, kirjutasin — vastust saamata [Ida I: 1].

[...о нашем папе мы ничего не знаем, в последний раз мы видели <его> через окно на станции в Йыгева, и это все. Позднее получили сведения, что он в лагере, даже адрес добыла, писала — без ответа].

2. Сведения, намеки и слухи о жизни узников Гулага. Ида опускает конкретные детали, ее отношение передано через эмоции. См. письмо, отправленное в последних числах декабря 1945 г.:

Mamma sa kirjutasid, et läksid Akseli eest kirikus palvet teha, minu poolt suur tänu sulle selle eest, ehk ometi Jumal aitab, et ta on elus, millesse minul küll väga vähe usku on, kui kõiki seda kuulda, mida nad üle elavad. Kui kõiki arvesse võtta, siis on veel parem, et tema kohe esimesel aastal vaevast pääses, kui aga nii nagu paljud teised veel mitme aasta pingutuse järgi ikkagi varisevad, on veel haledam [Ida I: 53].

[Мама, ты писала, что ты ходила в церковь молиться за Акселя, от меня большая благодарность тебе за это, может, Бог поможет, и он жив, во что я очень мало верю, когда слышишь о том, через что они проходят. Если все принять в расчет, тогда еще и к лучшему, чтобы он сразу в первый год от страданий избавился, когда многие другие умирают после многих лет испытаний, то их еще более жалко].

3. Отдельные детали июньской депортации 1941 г. В письме от 18 февраля 1945 г. Ида, рассказывая об отсутствии теплой одеж-

käivad ringi ja lubavad suure raha eest aidata omakeseid tagasi, ärge hakake ja kõiku mitte uskuge" [Ida II: 32] / [«Здесь ходят слухи, что там некоторые личности обещают за большие деньги помочь вернуть родственников, не вздумайте поддаваться и не верьте ничему»].

¹⁰ Слово "isa" переводится как «отец» или «папа». Ида употребляет это слово по отношению к мужу, подразумевая, что он — отец семейства, либо становясь на точку зрения детей, для которых Аксель — папа.

ды и о болезнях в первый сибирский год, сообщает между прочим родственникам:

Ka pagasi suur osa ning väärtuslik värk jäi isa hoole alla ning on sama teadmatuses kui isa isegi [Ida I: 4].

[Также и большая часть багажа и ценностей осталась у отца и пребывают в той же неизвестности, как и он].

Год спустя в письме от 14 января 1946 г. Ида, снова обсуждая тему теплой одежды, осмелилась сообщить гораздо больше информации. Она описала некоторые детали уже самой депортации:

Sa mamma kirjutas, et valge saali võtsin kaasa, mina seda sugugi ei teadnud, sest meie s. t. mind lastega pandi kohe linnast väljudes omnibussi <...> Isa aga asjadega jäi auto peale edasi, nemad jõudsid enne meid sinna ja olid kõik juba jaotatud ning vagunisse laaditud, kui meie sinna jõudsime, seetõttu ei tea mina kuhu isa muiste asjadega sattus [Ida II: 1].

[Мама, ты пишешь, что белую шаль я взяла с собой, но я этого не знала, потому что нас, то есть меня с детьми посадили в автобус сразу по выходе из города <...> Папа наш с вещами остался в машине, они прибыли туда <на станцию. — Т. Г.> раньше нас, и все были уже распределены и посажены в вагон, когда мы туда прибыли, поэтому я не знаю, где оказался папа с частью вещей].

Как мы видим, Ида Ээнсоо в своих письмах открыто, не прибегая к разным хитростям и эвфемизмам, смогла передать родственникам в Эстонию сведения и о депортации, и о Гулаге, и о своих прошениях. Здесь необходимо поставить вопрос, требующий дальнейшего изучения на широком материале: какие сведения не пропускались военной цензурой, какие слова вычеркивались при повествовании о депортации и Гулаге?

Обратимся к статистике писем семьи Иды Ээнсоо. В течение 20 месяцев (1944–1946 гг.) было написано 77 писем. В 1945 г. было отправлено 44, за первое полугодие 1946 г. — 33 письма. Интенсивность переписки возросла благодаря увеличению числа

детских писем. В 1945 г. Вельо и Сирье вместе написали 10 писем, в течение первых шести месяцев 1946 г. они отправили 17 писем. (В категорию детских мы включили и письма, состоявшие из двух частей — написанных детьми и матерью).

На момент депортации в 1941 г. Вельо и Сирье было соответственно 6 лет и 2 года. В 1945 г. в одной из первых посылок бабушка прислала внучке эстонскую азбуку. Ида сообщает родственникам о том, что девочка учит эстонские и русские буквы. В двух письмах Иды 1945 г. мы находим одну-две эстонские фразы, написанные детскими каракулями. Ида писала 2 декабря 1945 г.:

Kallid kodused! Püüdke aru saada mida Sirje Teile soovib. Ta vaeseke nutab, et Veljo ja mina kirjutame mitu kaarti, aga tema ei saa ühtegi kirjutada. Õpib hoolega praegu kirjutama <...> Kirjatähed on aga venelaste mängides lasteaias täiesti unustanud [Ida I: 47].

[Дорогие домашние! Попытайтесь понять, чего Сирье вам желает. Она, бедненькая, плачет, что Вельо и я пишем несколько открыток, а она не может ни одной написать. Сейчас старательно учится писать <...> Но прописные буквы она, играя с русскими в детском саду, полностью забыла].

Если в 1945 г. Сирье написала от себя одно письмо к родственникам, то в первое полугодие 1946 г. она отправила уже шесть. Рост числа строк, написанных ею в письмах Иды и Вельо, а также рисунков свидетельствует о ее стремлении почувствовать себя равноценным членом семьи, быть в полной мере причастной к миру матери и брата. В отличие от старшего брата, Сирье, как отмечает мать, ничего и никого не помнит и знает отца, бабушку, родственников только по письмам и фотографиям. Письма к родным позволяли девочке, таким образом, начать лично знакомиться со своими родственниками, установить эмоциональную связь,

душевные и личные отношения с ними¹¹. Это эпистолярное общение открыло для Сирье и ее родственников новые источники радости и любви. Выделим особо группу ее писем-рисунков, например, ее пасхальное поздравление 1946 г.



Письма эмоционально обогащали и душевно согревали детей. Сын Иды Вельо в первое полугодие 1946 г. написал больше писем, чем в течение всего 1945 г. (10:7). В отличие от матери, сын ни в одном письме не жалуется на трудные обстоятельства и полуголодную жизнь. Он рассказывает о рыбалке, работе пастухом, о поездке с матерью за дровами, об угощениях, школьных успехах, просит у бабушки денег для покупки лыж и т. д. Так же, как и младшая сестра, он иногда в письмах рисует. Вельо начертил план их дома, проиллюстрировал свои будни (школа, помощь маме).

¹¹ Как мы узнаем из самого первого письма Иды от 20 ноября 1944 г., Сирье очень ждет времени, когда сможет спеть бабушке все песни, которые выучила в детском саду [Ida I: 1]. В начале 1945 г. Ида Ээнсоо общалась родным, что Сирье жалуется на то, что ей не пишут. Эта ошибка была исправлена.



В отличие от своей младшей сестры, Вельо помнил отца и жизнь в Эстонии. В первых письмах в 1945 г. мальчик не вспоминает о прошлом, а уверенно смотрит в будущее и, в отличие от матери, не сомневается в возвращении домой. 19 мая 1945 г. он пишет: “Kui Eestisse tuleme, siis ma kardan Teile tulla, sellepärast et teil on koer, ta hammustab mind!” [Ida I: 19] / [«Когда приедем в Эстонию, я буду бояться приходить к вам в гости, потому что у вас собака, она укусит меня!»]. 9 июля 1945 г. Вельо делится своими

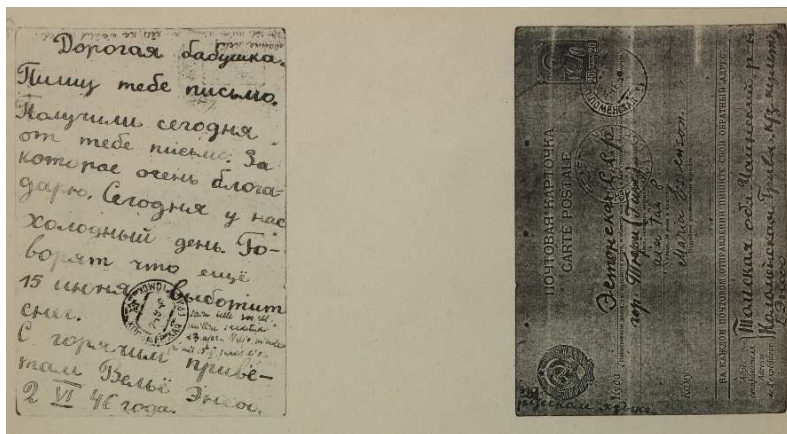
сомнениями с бабушкой: “Kui kodu tuleme, siis ei tea, keele juurde elama tuleme?!” [Ida I: 34] / [«Когда приедем домой, даже не знаю, у кого мы будем жить?!»]. Хотя в дальнейшем тема «эстонского дома», «ностальгии», «памяти» не возникает, это отсутствие, однако, не влияет на в целом положительную интонацию писем мальчика. Об отце Вельо в письмах не вспоминает.

Эмоциональная палитра писем Иды Ээнсоо, разумеется, более богата, сложна и противоречива. В них грусть, печаль, боль, отчаяние перемешиваются с радостью, надеждой, редким весельем. Ида постоянно вспоминает о своем эстонском доме, родственниках, о погибшем муже. Отличительной чертой ее писем является описание снов об утраченном счастливом времени, родине и оставленной в Эстонии семье (см., напр.: [Ida I: 45, 52; Ida II: 47]). Описание трудного быта, жалобы на здоровье, погоду, скудное питание являются лейтмотивом ее писем, которые рисуют физически и психологически усталого, измученного человека. В этой сложной ситуации начавшаяся переписка между Идой и родственниками в Эстонии оказалась для нее спасительной, стала источником душевной помощи (см. многочисленные ее признания о значении писем, напр.: [Ida I: 5, 37, 50]).

В отличие от матери, единственным огорчением, которым мальчик позволил себе поделиться с бабушкой, было то, что он (второклассник) начал под влиянием русского языка хуже писать по-эстонски. Вельо признался 12 декабря 1945 г.: “Ei saa enam Eesti keelt hästi kirjutada, vene keelega läheb segamini” [Ida I: 49] / [«Не могу больше хорошо писать по-эстонски, смешивается с русским»].

Письма к родным в Эстонию кроме психологической, эмоциональной, коммуникативной несли в себе и культурную функцию. Они давали возможность Сирье научиться писать по-эстонски, а Вельо сохранить и улучшить владение родным языком. Все, кро-

ме одного письма, мальчик написал на эстонском языке. Письмо, адресованное бабушке 2 июня 1946 г., написано, однако, по-русски.



Этот текст свидетельствует не только о решении мальчиком лингвистической проблемы смешения двух языков. Написанное на русском языке письмо наполняет Велью гордостью, радостью, и он хочет сообщить о своем достижении бабушке. Несмотря на трагическую судьбу отца, депортацию, мальчик, живя в колхозе среди русских, эстонцев, латышей, не испытывал негативных эмоций по отношению к русскому языку ни в то время, ни позднее. (После возвращения в Эстонию в 1947 г. Велью учился в школе в Тюри. После ее окончания в 1955 г. он поступил в Таллиннский педагогический институт на отделение русского языка и литературы. После получения диплома в 1960 г. В. Ээнсоо работал учителем в школе).

Тексты Иды и ее детей объединяет тема благодарности родным за письма, фотографии, денежные переводы, за присланные журналы, газеты, книги, а также за бумагу и иногда за марки, конверты (см., напр., письмо от 14 января 1946 г. [Ida II: 3]). Почтовые принадлежности были в большом дефиците в среде репрессированных. Отсутствие в 1945–1946 гг. бумаги, конвертов, марок

в достаточном количестве свидетельствует и о низком послевоенном уровне жизнеобеспечения в Чаинском районе Томской области¹². В какой мере недостаточное снабжение почтовыми принадлежностями районов спецпоселений было случайным или было средством контроля со стороны власти — этот вопрос остается открытым и требует отдельного изучения на более широком материале.

В течение 1944–1946 гг. Ида работала на колхозных полях, позднее — сторожем склада. Она стала инвалидом второй группы. В Сибири Ида узнала, что местное население называет табак махоркой, а землю они измеряют не гектарами, а сотками (см.: [Ida I: 5]), что по праздникам пьют брагу, по ее замечанию, это — национальный напиток русских [Там же: 25]. Из новых сельскохозяйственных культур Ида открыла для себя кормовую брюкву (турнепс). По отдельным знакам мы можем увидеть: несмотря на тяжелую жизнь и постоянные отказы в возвращении домой, у Иды пробуждается интерес к жизни, в том числе, сибирской. В этом процессе сыграла свою роль и начавшаяся переписка с родственниками из Эстонии. Весной 1946 г. она решила отослать семена выращиваемой в ее колхозе махорки и турнепса домой; она также начала делиться с матерью рецептами местных блюд.

Главной заботой Иды было обеспечение семьи питанием. Заработанных трудовней было недостаточно, приходилось постоянно жить в долг, картофеля также не всегда хватало. Родствен-

¹² В первые послевоенные годы колхоз «Культура» с трудом сводил концы с концами. В ноябре 1945 г. провели электричество, поэтому, как рассказывала Ида родственникам, к ней домой в гости по вечерам приходили знакомые эстонцы. Однако, как мы узнаем из письма Иды, написанного в последних числах 1945 г., электричество уже отключили из-за долгов колхоза [Ida I: 51]. 14 марта 1946 г. Ида просила прислать ей гвоздей [Ida II: 22].

ники постоянно высылали Иде деньги, на которые она регулярно покупала, прежде всего, муку. Так, благодаря тете за денежный перевод, Ида пишет: “Ei oska Teile kirjutada laste rõõmu, kui jälle olen suutnud osta neile leiba ja süüa mõnikord kõhud täis” [Ida II: 23] / [«Не могу описать вам радости детей, когда я снова смогла купить им хлеба и накормить досыта»].

В статье мы не будем специально останавливаться на теме денежных переводов, отметим только некоторые факты. Если посчитать все упомянутые суммы, за которые Ида и Вельо выражают благодарность, то получается, что в 1945 г. родственники перевели Иде приблизительно 4100 рублей, в первой половине 1946 г. — 2100 рублей. Деньги собирались в Эстонии всеми родственниками. Об этом свидетельствуют и адресные благодарности, и размер суммы. По данным Е. Д. Твердюковой, средняя зарплата служащего и рабочего в СССР в 1945 г. составляла 442 руб. [Твердюкова: 77]. Несмотря на присылаемые, кажущиеся большими, суммы, семья Ээнсоо продолжала испытывать серьезные затруднения. Из писем Иды мы узнаем, что в колхозе «Культура» в конце 1945 г. пуд картофеля стоил 60–70 руб., пуд моркови — 50 руб., пуд муки — около 300 руб. За 1945 г. Ида и Вельо заработали 360 трудодней. Один трудодень равнялся 200 гр. зерна. Они получили 180 кг. зерна, однако 93 кг. сразу отдали колхозу в счет погашения долга (см.: [Ida I: 52]). На целый год семье Ээнсоо заработанного хлеба не хватало, и они были постоянно вынуждены брать в долг. Изменить эту ситуацию в их семье частично помогли денежные переводы из Эстонии.

Несмотря на поддержку родственников, рацион семьи оставался скудным, и в течение 1945–1946 гг. они продолжали жить впроголодь. Как пишет Ида, они забыли о жирной пище, мясе, яйцах, были счастливы, когда удавалось достать немного молока [Ida II: 33]. Основным постоянным блюдом была мучная похлебка (jahukört), которая позволяла, по признанию Иды, забы-

вать о хлебе и спать спокойно всю ночь. В письме от 20 января 1946 г. она послала свекрови свой рецепт этого блюда: вода, брюква, 3–4 картофелины, 3–4 столовых ложки муки и, если есть, немного молока [Ida II: 18].

Кроме денежных переводов из Эстонии, большим подспорьем для Иды было то, что дочка Сирье ходила в детский сад, в котором она имела трехразовое питание, получала теплую еду и 100–200 гр. хлеба и могла есть супа досыта. По признанию Иды, еда в детском саду была лучше, чем дома. То, что Сирье питалась в основном в детском саду, позволяло Иде и Велью немного увеличить собственный рацион (см., напр.: [Ida I: 1; 17; Ida II: 35]). В январском письме 1946 г. к бабушке Сирье рассказывает о своем детском садике и, как ее мать, касается темы питания. Девочка говорит, что в садике 22 ребенка, питание — трехразовое, хлеба мало, но супа можно есть, сколько хочешь (см.: [Ida II: 12]).

Дочка и мать сближаются в общем понимании преимуществ питания в детском саду. Процесс взросления детей, Велью и Сирье, можно проследить по тематическим точкам пересечения их писем с материнскими. Как уже отмечалось выше, вслед за Идой Велью и Сирье также начинают регулярно благодарить родственников, прежде всего, за присланные деньги, а также за письма, книги, журналы, газеты, бумагу. Вся семья осознавала свое бедственное положение, ценила возобновившиеся родственные связи и ясно понимала, насколько они помогали им выживать в Сибири — физически, психологически и духовно. Ида признавалась родственникам еще в одном из первых писем от 18 февраля 1945 г.:

Sain eile, just oma sünnipäeva hommikul teie kirjad, mida lugesime lastega ja nutsime rõõmu pärast ning tunneme, et pole meie veel maha jäetud ning elusalt maetud vaid kaugel on südamed soojad, olgugi et siin nii külm [Ida I: 4].

[Вчера утром, в день своего рождения, получила ваши письма, которые мы читали с детьми и плакали от радости, и чувствуем, что мы

еще не брошены и не похоронены заживо где-то далеко, на сердце тепло, хотя здесь так холодно].

Несмотря на трудное, полуголодное существование, менялось отношение к жизни, в том числе, к самой насущной проблеме — к проблеме питания. Так, в письме от 20 января 1946 г. Ида сообщает о новой семейной традиции: по воскресеньям она начала печь пирожки с морковью с целью выделить этот день из череды остальных и создать праздничную атмосферу. Из другого письма мы узнаем, что хозяйка дома, у которой также была дочь, иногда делала конфеты из морковки и свеклы. Ида послала матери рецепт этих сибирских сладостей, просила приготовить и написать о том, понравились ли они [Ida II: 28]. Обмен рецептами, разговор о домашней еде, безусловно, обострял воображение, позволял мысленно увидеть, почувствовать жизнь друг друга. Этот источник положительных переживаний усиливал эмоциональную связь с родными, давал возможность адресанту почувствовать себя как дома. Неслучайно Ида просит крестную мать прислать домашних сухарей:

... Nõmme ema¹³, sul on võimalik, tee pisut oma kodu kuivikud ja saada neid, need on palju kallimad kui poe praänikud. Mõtlen tihti selle sepiku koorikesele mida kodus sai näritud. Ärge arvake, et neid palju tahame, aga kodu leiva maitse tahaks tunda [Ida II: 21].

[...мама из Нымме, если ты можешь, засуши немного домашних сухарей, они намного дороже магазинных пряников. Часто думаю о корочке сепика, которую жевала дома. Не подумайте, что мы просим большое количество, но хотелось бы почувствовать вкус домашнего хлеба].

¹³ В эстонской традиции вместо имени иногда используется парафраз с указанием места жительства. В данном случае крестная мать Иды жила в Нымме, поэтому она названа «мамой из Нымме».

Одним из решений проблемы питания и улучшения качества жизни могла стать покупка коровы, о которой Ида постоянно думает. Несмотря на все преимущества, она, однако, в 1945 и 1946 гг. оттягивает принятие окончательного решения. Приобретение коровы, даже в долю, значило для Иды строительство новой жизни в Сибири и отказ от мысли о возвращении в родную Эстонию. Неслучайно она советуется об этом в письмах со своими родными. 25 июня 1945 г. она писала:

Mis puudub meie sõidusse, siis ei tea meie midagi, ega kuule samuti; juttusid on palju aga mina neid ei usu, sest 4 aastat olen oodanud ja Jumal ise teab kui kaua veel. Õigem oleks vist siin hakata lehma ostma <...> meie mõtleksime kolmekesi või neljakesi seda asja ajama hakata <...> Siin on harilik asi et ostetakse ½ ehk 1/3 lehma, s. t. et võid teda lüpsata üle päeva ja süüa samuti, kui sul on ½ lehma, aga kui 1/3 siis teed neid toiminguid iga kolmas päev. Mida teie sellest ostmise loost arvate. Või ootame veel, ehk saame koju. Oh, küll ootame seda õnne aga vist asjata [Ida I: 28].

[Что касается нашего отъезда, то мы ничего не знаем и не слышим; слухов много, но я в них не верю, потому что 4 года я ждала, и Бог знает, как долго еще ждать. Правильнее было, пожалуй, купить здесь корову <...> мы подумываем втроем или вчетвером это дело осуществить. <...> Здесь это обычное дело, что покупают ½ или ⅓ коровы, то есть ты можешь ее доить и кормить через день, если у тебя ½ коровы, но если ⅓, тогда каждый третий день. Что вы об этой истории с покупкой думаете? Или еще подождем, может быть, попадем домой. Ох, ждем же этого счастья, но, пожалуй, напрасно].

Рациональные соображения о возможном благополучии конфликтуют с чувствами и надеждами Иды. В 1945 г. она не решилась на покупку коровы, но в 1946 г. снова была вынуждена вернуться к этой теме. Здесь важно отметить ее колебания, нерешительность, желание узнать мнение родственников, заручиться их одобрением. 23 июня 1946 г. она писала:

...loodan, et oleme lehma mehed tulevikus kui siit tulema ei saa. Eks seda looma saab ju ka alati ära müüa. <...> Veljo ja Sirje muud ei tee kui räägivad lehmast, et kui oleks see, siis saaks piima, võid ja kohupiima <...>. Palun siis Teie kõikide arvamist ja otsust selle asja kohta [Ida II: 48].

[...надеюсь, что мы в будущем будем хозяевами коровы, если отсюда не выберемся. Ведь это животное всегда можно продать. <...> Вельо и Сирье ничего другого не делают, как говорят о корове, что если бы она была, тогда имели бы молоко, масло и творог <...> Прошу Вашего общего мнения и решения в этом деле].

Как видно из этой затянувшейся истории, не только война и общее тяжелое материальное положение, но и память о прошлой жизни, и мечта о возвращении домой мешали ссыльной семье адаптироваться на новом месте в Сибири. В одном из писем Ида признается родным, что не хочет здесь покупать дом, как это сделала одна эстонская семья. Начавшаяся переписка с родственниками, получаемые из дома эстонские газеты, журналы, книги, их чтение эмоционально и ментально возвращали, особенно взрослых, назад в Эстонию. Просьба о присылке именно газет, журналов, книг является самой частотной в письмах Иды.

Опишем круг чтения семьи Ээнссо. Для Иды из Эстонии присылали преимущественно журналы и газеты. Самым востребованным был журнал "Eesti naine" [«Эстонская женщина»], затем шел литературный журнал "Looming" [«Творчество»]. Однажды Ида получила номер журнала "Naistööline" [«Работница»]. Среди газет она получала "Postimees" [«Почтальон»].

Сын Вельо получил, прежде всего, сборник для чтения для второго класса "Esimesed vaod" [«Первые борозды»], один номер журнала "Pioneer" [«Пионер»], а также две эстонские книжки со сказками — с русской народной сказкой «Царевна-лягушка» и с произведением Г. Х. Андерсена «Стойкий оловянный солдатик». Для знакомства с эстонской литературой и культурой

ему прислали две книги “Kalevi kotkalend” [«Полет Калева на орле»] и “Kalevipoeg ja vetevaim” [«Калевипоэг и водяной»].

Сирье получила от родственников книги со сказками эстонских авторов Ф. Р. Крейцвальда “Paristaja-poeg” [«Громовой-сын»] и Я. Кырва “Veealused” [«Царство водяных»]. Ей также прислали книгу со сказкой Г. Х. Андерсена «Гадкий утенок». Позднее Сирье подарили сборник детских рассказов “Habemega sipelgas” [«Муравей с бородой»], составленный Карлом Адером и изданный в 1945 г.

Из советской детской литературы была прислана одна книга Л. Пантелеева «Белочка и Тамарочка» в переводе на эстонский, которая была издана в 1945 г. под названием “Helle ja Malle” (перевод Леа Нурксе).

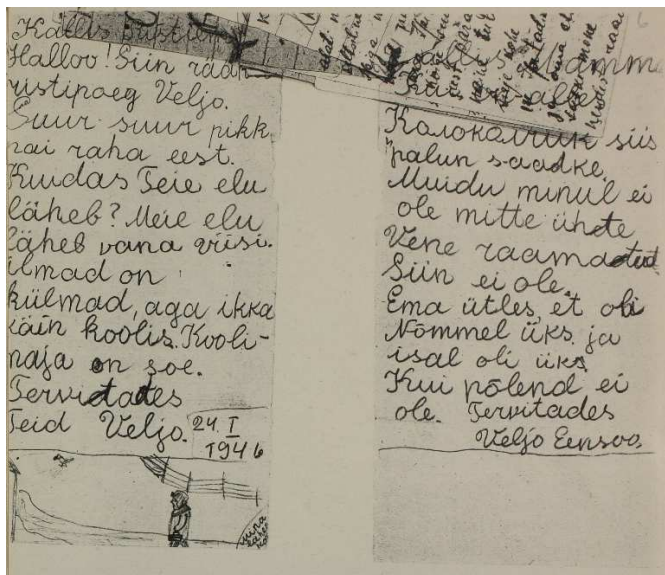
Родственники смогли прислать из Эстонии очень небольшое количество книг. По получении они прочитывались в течение нескольких дней. Дети, как неоднократно отмечает Ида, постоянно жалуется на то, что им почти нечего читать. Мать постоянно просит родных о присылке новых книг. Ида пробовала предложить детям читать газеты, но они не вызвали у них интереса. Вельо иногда просит у других детей книгу хотя бы на несколько часов (см., напр.: [Ida I: 7, 19, 49; Ida II: 2, 29, 52]).

Однако не только книги, но и письма родных из Эстонии могли служить своеобразным пособием для развития у детей навыков чтения. 31 марта 1945 г. Ида писала родственникам: “Teie kirju ei loe meie mitte üks ega kaks korda vaid 10–20 korda ja ikka jälle ja jälle” [Ida I: 10] [«Ваши письма мы читаем не один и не два раза, а 10–20 раз и снова, и снова перечитываем»]. Детям письма и книги на эстонском языке, кроме эстетического, эмоционального удовольствия, доставляли подлинную радость от изучения родного языка. В июне 1946 г. Ида комментирует для свекрови письмо дочери:

Kallis mamma! Vaata kuidas juba Sirje käekiri on arenenud ja ka vigu teeb võrdlemisi vähe, ta vaatab hoolega kõik sõnad järele, kui loeb ja kui kirjutab. Siis otsib raamatust mõnikord sõnu, et õieti kirjutada [Ida II: 51].

[Дорогая мама! Посмотри, как развился почерк Сирье, и ошибок она также сравнительно мало делает, она внимательно проверяет все слова, когда читает и пишет. Иногда ищет в книге слова, чтобы правильно их написать].

Кроме книг на эстонском языке для Вельо прислали из Эстонии учебники по русскому языку для 2 и 3 классов. Они настойчиво просили выслать им «Колокольчики» — хрестоматию для чтения на русском языке, составленную в 1922 г. З. Н. Дормидонтовой для эстонской школы. В письме от 24 января 1946 г. Вельо, поблагодарив крестную мать за денежный перевод, пишет о том, что жизнь идет по-старому, погода холодная, но он ходит в школу, где тепло. Мальчик жалуется ей на отсутствие у него русских книг и просит прислать ему «Колокольчики» [Ida II: 6].



Как следует из рассказа И. Ээнсоо, в сибирской деревенской школе колхоза «Культура» книг не хватало. В классе Вельо было 29 учеников, а учебников было всего 10, в другом письме говорится уже о 5–6 учебниках. Ида жалуется сначала матери, затем тете:

...juba teist aastat koolis ja mitte ühte raamatut [Ida II: 26] [...уже второй год в школе и ни одной книги].

Veljo õpib koolis ilma raamatuteta, sest neid on siin väga vähe [Ida II: 52] [Вельо учится в школе без книг, потому что их здесь очень мало].

Чтение на родном языке не только для детей, но и для матери оказалось источником духовного и интеллектуального обновления. Ида призналась свекрови: “...õpin uuesti lugema ja mõtlema” [Ida I: 12] [«...учусь заново читать и думать»]. Как Вельо и Сирье, она постоянно описывает свою радость после получения присланных ей журналов и газет. Интересно отметить, что Ида не просила присылать ей книги. Журналы и газеты были более полезными в повседневной жизни, они знакомили ее с жизнью в ЭССР, давали полезные советы и сведения, например, рецепты, печатаемые в журнале “Eesti naine”. К тому же необходимо учитывать, что как вес посылки, так и их количество было ограничено, а семья стремилась получить, прежде всего, самое необходимое; в этот перечень толстые художественные книги не входили.

Название хрестоматии З. Н. Дормидонтовой «Колокольчики» было единственным словом, написанным по-русски в письмах И. Ээнсоо. По ее признанию, Ида владела русским языком плохо, дети говорили по-русски лучше ее. Несмотря на имевшийся языковой барьер, ее отношения с коренными русскими жителями складывались хорошо. С одной стороны, она мало проявляла интереса к русским, мало их упоминала в письмах, мало рассказывала об их поведении, культуре, повседневной жизни. С другой стороны, Ида отметила подлинный интерес русских к жизни в

Эстонии. Они приходили к ней рассматривать фотографии, спрашивали о тамошнем быте [Ida I: 14]. Ида тепло отзывается о своей хозяйке и ее доме. В начале июля 1945 г. она писала родственникам:

Jumal tänatud perenaine on hea inimene, püüan talle abiks olla <...> Kui perenaisele tervisele saatsite siis oli temal väga hea meel, üldse on ta kõigist huvitatud kuidas meie seal elasime ning kuidas teie praegu [Ida I: 30–31].

[Слава Богу, хозяйка — хороший человек, стараюсь ей помогать <...> Когда вы передали привет хозяйке, ей было очень приятно, вообще она всем интересуется, как мы там жили и как вы сейчас <живете>].

Несмотря на складывающиеся хорошие отношения, Ида Ээнсоо воспринимает свою русскую хозяйку и, тем более, остальных русских все же как «чужих». В том же письме она признается: “... meie igat liigutust jälgib võõras inimene” [Ida I: 30] / [«...за каждым нашим движением наблюдает чужой человек»].

Как мы отметили выше, первое время семья Ээнсоо жила в доме председателя колхоза, который был, по замечанию Иды, совершенно безграмотным. Вместе с тем, в архиве И. Ээнсоо хранится копия фотографии, на которой изображены муж и жена из этой русской семьи. Очевидно, что фотография была подарена Иде на добрую память. Это — свидетельство теплого личного отношения, и эта сбереженная Идой фотография является также знаком преодоления (в какой-то степени и в домашнем пространстве) барьера между ссыльной эстонской семьей и русской, находившейся на противоположном иерархическом — социальном и общественном — полюсе.

Русские жители воспринимались И. Ээнсоо как «не-свои», «другие», «чужие». Характерно, что в ее письмах никто из русских ни разу не назван по имени. Одновременно русские не изображены ею как угроза, в их описании отсутствуют враждебные,

агрессивные, отталкивающие черты. В 1945 г. эстонцы и русские праздновали свои народные праздники в один день — 24 июня. Этот день, судя по рассказу Иды, стал первым за долгое время радостным днем; она веселилась и, как признается родственникам, даже танцевала. Описание праздника состоит из двух частей: эстонской и общей. В первой части Ида рассказывает о том, как она с другими эстонцами впервые за четыре года ходили на кладбище, вспоминали родных, плакали, пели эстонские народные песни (“Üks paigake” ja “Kord mõtetes istus”) [Ida I: 24]. Днем русские угостили эстонцев тем, чем отмечали свой народный праздник — супом с мясом и молочным супом с вермишелью. Иде также поднесли два стакана браги, от двух глотков которой она опьянела. Вечером начались танцы и гулянья, а ночью зажгли Янов/Иванов костер. В заключении рассказа о празднике Ида призналась:

Nüüd tunneme me täiesti, millised vene “kuljankud” on, sest on oma silmaga midagi nähtud [Ida I: 25].

[Теперь мы знаем, что такое русские «гулянки», потому что своими глазами видели].

Как мы видим, у Иды сохранилось ироничное, но все же доброе чувство к русским. Коренное население воспринимается ею без опаски и вражды, отношение к нему или нейтральное, или положительное. Ни об одной ссоре или конфликте с русскими в письмах Ээнсоо не упоминается.

Итак, сибирские письма семьи Иды Ээнсоо позволяют нам констатировать следующие изменения в жизни ссыльных эстонцев и в их восприятии этой жизни на протяжении 1944–1946 гг.:

1. Самой сложной оставалась проблема пропитания. Однако начиная с конца 1945 г. Ида пытается изменить отношение к этой насущной проблеме. Она начинает по воскресеньям печь пирожки с морковкой, обменивается с матерью рецептами. На Пасху

в 1946 г. ей удалось купить шесть яиц в подарок детям. Проблема выживания, в том числе благодаря денежным переводам от родственников, начинает медленно, трудно, но решаться.

2. Наш материал позволяет говорить об улучшении отношений между репрессированными эстонцами и местными русскими жителями, даже об их постепенном сближении. Общее празднование эстонцами и русскими 24 июня 1945 г. служит этому убедительным доказательством. Однако необходимо также отметить, что Ида, спустя прожитые на поселении 5–6 лет, по-прежнему плохо владела русским языком. В ее письмах отсутствуют упоминания о русских песнях или иных проявлениях русской культуры, встречаются только четыре новых для нее русских слова (брага, махорка, сотка, гулянки). Русский язык и культура почти не проникли во взрослый мир матери, в отличие от детского мира ее сына и дочери. Несмотря на хорошие в целом отношения с русскими, Ида Ээнсоо не стремилась сблизиться с ними, предпочитала быть среди «своих». Характерно, что в отличие от русских, упомянутые в ее письмах эстонцы имеют имена и фамилии.

3. В течение 1944–1946 гг. мы на примере писем И. Ээнсоо видим расширение круга «острых» тем, которые, однако, проходили военную цензуру. Иде Ээнсоо удалось открыто сообщить родственникам в Эстонии о смерти мужа в Гулаге, рассказать о некоторых обстоятельствах депортации в июне 1941 г. Тема прошений, слухов и разговоров о возможном возвращении репрессированных из Сибири в Эстонию также открыто обсуждается ею в письмах к родным. Отдельного изучения требует вопрос о том, менялся ли и каким образом рассказ о жизни на поселении в письмах ссыльных в течение более долгого периода — после окончания Второй мировой войны и до XX съезда КПСС в 1956 г.?

В 1945–1946 гг. главное изменение в повседневной сибирской жизни ссыльной семьи Ээнсоо было связано не с улучшением

бытовых условий или питания, а с интенсивным приобщением к чтению и письму на родном языке. Переписка с родственниками и чтение получаемых из Эстонии писем, книг, журналов, газет становятся каждодневной привычкой, эмоциональной, эстетической и интеллектуальной потребностью. Письма и чтение постепенно, но сильно меняли мироощущение детей. Количество детских писем резко возрастает. Вельо и Сирье стали более открытыми, они замечают маленькие радости и стремятся рассказать о них родным из Эстонии, в том числе, представить в рисунках. Письма и чтение стали источником постоянной и неизменной радости в семье Ээнсоо. Они служили связью с утраченным родным миром и помогали Иде психологически преодолевать житейские трудности. Переписка и чтение душевно освободили, согрели репрессированных Иду, Вельо, Сирье Ээнсоо.

Литература

I. Архивные источники

Aksel: Eensoo, Aksel Gustav (1906) // ERAF. Ф. 130SM. Оп. 1. Ед. хр. 2015-1.

Eensoo: Eensoo, Ida Augusti t. 1908. Eensoo, Veljo Akseli p.1935. Eensoo, Sirje Akseli t. 1939 // ERAF. Ф. 6-R. Оп. 1. Ед. хр. 736.

Ida I: Ida Eensoo kirjad asumiselt Siberist Tomski oblastist. Koopiad. 1944–1945. 62 lehte // EAA. Ф. 5402. Оп. 1. Ед. хр. 108.

Ida II: Ida Eensoo kirjad asumiselt Siberist Tomski oblastist. Koopiad. 1946–1954. 64 lehte // EAA. Ф. 5402. Оп. 1. Ед. хр. 109.

Ida III: Ida Eensoo dokumentide (palvekirjad, avaldused) ja fotode koopiad asumisajast Siberis 1941–1957 // EAA. Ф. 5402. Оп. 1. Ед. хр. 110.

Sirje: Eensoo, Sirje Akseli t. // EAA. Ф. 5311. Оп. 17 / 62. Ед. хр. 30.

Veljo I: Eensoo, Veljo Akseli p. // ERAF. Ф. 4903. Оп. 29. Ед. хр. 2.

Veljo II: Eensoo, Anne Eduardi t. 1940; Eensoo, Veljo Akseli p. // ERAF. Ф. 136SM. Оп. 1. Ед. хр. 19999.

II. Исследования и материалы

Твердюкова: *Твердюкова Е. Д.* Государственное регулирование торговли в СССР (конец 1920-х – середина 1950-х гг.): историко-правовой анализ. СПб., 2011.

EA I: Eesti asundused I. Siin Siberi maa peal kasvanud. Ülem-Suetuki ja Viru-Pulani lood ning laulud / Koostanud Anu Korb ja Kadri Peebo. Tartu, 1995.

EA II: Eesti asundused II. Ei oska rääkimise moodi kõnelda. Zolotaja Niva, Semjonovka, Jurjevka, Koidula / Koostanud Anu Korb, toimetanud Kadri Tamm. Tartu, 1996.

EA III: Eesti asundused III. Seitse küla Siberis / Koostanud Anu Korb, toimetanud Kadri Tamm. Tartu, 1998.

EA V: Eesti asundused V. Siberi eestlaste elud ja lood / Koostanud ja toimetanud Anu Korb. Tartu, 2010.

EA VI: Eesti asundused VI. Eestlased Venemaal: elud ja lood / Koostanud ja toimetanud Anu Korb. Tartu, 2014.

EA VII: Eesti asundused VII. Roosi Siberi lood / Koostanud ja toimetanud Anu Korb. Tartu, 2015.

EA VIII: Eesti asundused VIII. Kohtumised Siberis / Koostanud ja toimetanud Anu Korb. Tartu, 2017.

Must: *Must, A.* Siber ja Eesti. Jalaraua kõlin. Tartu, 2012.

Nigol: *Nigol, A.* Eesti asundused ja asupaigad Wenemaal. Tartu, 1918.

ОБ ОДНОМ (НЕ)СЛУЧАЙНОМ КИНОСОВПАДЕНИИ

ОЛЕГ ЛЕКМАНОВ

(Москва, Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»)

Речь далее пойдет об одной с половиной секунде из популярного фильма кинорежиссера Андрея Смирнова «Белорусский вокзал», снятого в 1970 г. и вышедшего на экраны Советского Союза годом позднее (сценарий к фильму написал Виктор Трунин).

Сверхкратко напомним фабулу «Белорусского вокзала»: четыре пожилых мужчины встречаются на похоронах давнего фронтового друга. Они проводят вместе день, в течение которого восстанавливается их фронтовое братство. В заключительной части герои приходят в гости к женщине, которая в военные годы была возлюбленной их друга и родила от него дочь.

Война напрямую в «Белорусском вокзале» не показана, флэшбэков в фильме нет — за одним, но важнейшим исключением. В самом конце, один за другим, перед зрителем предстают спящие герои вперевивку с документальной хроникой возвращения с войны советских солдат и офицеров и поездов Победы, прибывающих на Белорусский вокзал (тут, наконец, становится понятным, почему фильм называется именно так). Таким образом, с помощью коллективного сна-воспоминания героев визуально иллюстрируются строки из песни Булата Окуджавы, прозвучавшей незадолго до конца фильма: «...и, значит, нам нужна одна победа, // одна на всех — мы за ценой не постоим».

Как раз микрофрагмент хроники Победы, включенный в «Белорусский вокзал», с детских просмотров этого фильма и останавливал мое внимание: в кадре мелькает солдат, удивительно похожий на артиста Анатолия Папанова, сыгравшего в «Белорусском вокзале» одну из главных ролей. Когда ко Дню Победы фильм Смирнова показывали по телевизору, мы всей семьей с особым чувством ждали этого кадра и всегда испытывали особого рода удовольствие, успевая опознать «Папанова», идущего в общем строю с букетом цветов.

Попытаемся задним числом объяснить природу нашего удовольствия, безусловно, не сводившегося лишь к гордости от собственной наблюдательности. Пусть это прозвучит слишком ответственно, однако интересующие нас полторы секунды, ни больше, ни меньше, как размывали разницу между художественным и документальным кино — между тем, что в кадре, и тем, что за кадром, между искусством и жизнью. Вот артист Папанов в роли бывшего фронтовика Николая Дубинского в игровом фильме, а вот он же в достоверной хронике Победы. Очень важно отметить, что если бы Андрей Смирнов включил документальные кадры с «Папановым» в «Белорусский вокзал» сознательно, то он имел бы на это моральное право — единственный среди исполнителей главных ролей Папанов, действительно, воевал на фронтах Великой отечественной войны. При этом «Папанов» из хроники гораздо больше похож не на юного воевавшего Папанова, а на него же — в поздние годы.



Можем ли мы убрать сослагательное наклонение из фразы «если бы Андрей Смирнов включил документальные кадры с “Папановым” в “Белорусский вокзал” сознательно»? Получается ли дать стопроцентно точный ответ на вопрос: проход «Папанова» в хронике появился в финале «Белорусского вокзала» случайно или же был запланирован и/или отрефлектирован режиссером? В течение долгих лет единственным шатким аргументом в пользу того, что Смирновым сходство Папанова и «Папанова» бралось в расчет, было для меня следующее обстоятельство: «Папанов» из документальной хроники смонтирован в «Белорусском вокзале» встык со спящим Папановым в роли Дубинского.

Однако не так давно мне посчастливилось задать свои вопросы самому Андрею Смирнову через известного кинокритика Виктора Матизена. Любезным ответом Матизена я и завершу эту юбилейную заметку: «Олег, Смирнов сказал, что он обратил внимание на упомянутое вами сходство, когда просматривал заказанную в архиве кинохронику времен войны, и решил вставить в картину именно этот кадр. И добавил, что хроникальная вставка сценарием не предусматривалась, но после окончания съемок он понял, что для финала она нужна, однако мысли найти в документальном материале кого-то, похожего на актеров “Белорусского вокзала” у него не было. Но все сложилось».

БОГ ДЕТАЛЕЙ

(случайные примеры)

ТАТЬЯНА ЦИВЬЯН

(Москва, Институт славяноведения РАН, МГУ)

Поводом послужило одно стихотворение Арсения Тарковского, которое нравится автору этой заметки:

Записал я длинный адрес на бумажном лоскутке,
Все никак не мог проститься и листок держал в руке.
Свет растекся по брусчатке. На ресницы и на мех,
И на серые перчатки начал падать мокрый снег.

Шел фонарщик, обернулся, возле нас фонарь зажег,
Засвистел фонарь, запнулся, как пастушеский рожок.
И рассыпался неловкий, бестолковый разговор,
Легче пуха, мельче дробы... Десять лет прошло с тех пор.

Даже адрес потерял я, даже имя позабыл
И потом любил другую, ту, что горше всех любил.
А идешь — и капнет с крыши: дом и ниша у ворот,
Белый шар над круглой нишей, и читаешь: кто живет?

Есть особые ворота и особые дома,
Есть особая примета, точно молодость сама.

1935

Выбирать предмет анализа по принципу «нравится» опасно (так учили меня в *баснословные года*). Во всяком случае, выбор не должен ограничиваться собственным вкусом или сентиментальными воспоминаниями. Но здесь у меня совесть чиста: стихотворение

привлекло меня прежде всего «зияниями». Оно состоит из разрозненных деталей, которые собираются в картинку¹. Россыпь деталей (*свет, снег, брусчатка, фонарь, ресницы, мех, перчатки, бумажный лоскуток...*) дублируется на звуковом уровне россыпью *бестолкового разговора*. Давний мимолетный и забытый роман восстанавливается автором тоже по детали (*белый шар над круглой нишей*), значимо названной *особой приметой* (=деталью). Итак, читатель движется по контуру, намеченному деталями: «зияния» и, казалось бы, шаткие «предметные» опоры (так, героиня «состоит» из *ресниц, меха и серых перчаток — под мокрым снегом*²) дают ему большую свободу и одновременно прочерчивают сюжетный путь.

Идя за литературоведческими темами юбиляра, не могу не привести хрестоматийное беспредикатное стихотворение Фета, которое надо было бы поставить первым, поскольку оно является чистым перечислением деталей. Соответственно читателю представлена большая свобода в построении сюжета (или в приложении его к романтическим реалиям).

Шепот, робкое дыханье.
Трели соловья,
Серебро и колыханье
Сонного ручья.
Свет ночной, ночные тени,
Тени без конца,
Ряд волшебных изменений
Милого лица,
В дымных тучках пурпур розы,
Отблеск янтаря,

¹ Читатель ждет уж слова *пазл*, но не дождается.

² Ср. аналогию у Пастернака в стихотворении «Свидание» (правда, при большей подробности *лицо, глаза, фигура*): *белокурая прядь, осеннее пальто, косынка, без шляпы, без калош и мокрый снег*.

И лобзания, и слезы,
И заря, заря!..
1850

Образец описания и истолкования «мира деталей», или «мира, восстанавливаемого из деталей» — стихотворение Бориса Пастернака:

Давай ронять слова,
Как сад — янтарь и cedру,
Рассеянно и щедро,
Едва, едва, едва.
Не надо толковать,
Зачем так церемонно
Мареной и лимоном
Обрызгнута листва.

Кто иглы заслезил
И хлынул через жерди
На ноты, к этажерке
Сквозь шлюзы жалюзи.

Кто коврик за дверьми
Рябиной иссурьмил,
Рядном сквозных, красивых
Трепещущих курсивов.

Ты спросишь, кто велит,
Чтоб август был велик,
Кому ничто не мелко,
Кто погружен в отделку

Кленового листа
И с дней Эклезиаста
Не покидал поста
За теской алебаstra?

Ты спросишь, кто велит,
Чтоб губы астр и далий

Сентябрьские страдали?
 Чтоб мелкий лист раки
 С седых кариатид
 Слетал на сырость плит
 Осенних госпиталей?

Ты спросишь, кто велит?
 — всеильный бог деталей,
 Всесильный бог любви,
 Ягойлов и Ядвиг.

Не знаю, решена ль
 Загадка зги заgrabной,
 Но жизнь, как тишина
 Осенняя, — подробна.

1917

Солнечный свет/цвет *золотой* и *красный* (даже *сурьма* теряет свою черноту, и в *иссурьмить* остается только значение *красить*): *янтарь, цедра, марена, лимон, рябина*, возможно, и *кленовый лист*³. Он «закреплен» на предметах (*листья, жалюзи, коврик* и т. д.) и предстает как признак предмета, или его *деталь*. Деталь всеильна, поскольку принадлежит *всесильному богу любви*. Именно деталь определяет подробность жизни, иными словами, формирует ее сюжет. Излишне говорить, что здесь откликается Верлен:

Car nous voulons la Nuance encor,
 Pas la Couleur, rien que la nuance!
 Oh ! la nuance seule fiance
 Le rêve au rêve et la flûte au cor!⁴

³ Ср. выше цвет и свет у Фета. — NB: это не анализ стихотворения Пастернака, и поэтому мы, в частности, оставляем в стороне колористику *осенних госпиталей*.

⁴ Ср. еще аналогию:

* * *

В начале 2000-х годов французский скульптор Брюно Каталано произвел большое впечатление своими *рваными фигурами* (The Missing Pieces Sculpture), которые он назвал «Путешественники»⁵.



Они все-таки воспринимаются прежде всего как кунштюк. Их необычность заставляет поражаться тому, «как это все держится!» (технически все объясняется довольно легко, но, конечно, не мне и не здесь этим заниматься). Сам автор особо не вдается в объяснения смысла, который он вкладывает в эти зияния. На его официальной странице приведены следующие комментарии:

Que ton vers soit la bonne aventure
Eparse au vent crispé; du matin
Qui va fleurant la menthe et le thym...
Et tout le reste est littérature.

К этому же у Пастернака:
*И тут кончается искусство,
И дышит почва и судьба.*

⁵ <http://brunocatalano.com/sculpture-bronze/sculpture-en-bronze-bruno-catalano.php?galerie=1> (просмотр 20.12.2018).

Une valise, un homme. Il s'en empare, et se lance vers l'inconnu. <...>
 Le voyageur de Bruno Catalano est cet homme laissé à lui même, un homme propulsé dans l'infini du temps et de l'espace. Sa maison n'est plus qu'une valise et son être, progressivement, se dépouillera de tout ce qu'il croyait indispensable, de tout son moi si savamment construit par nos sociétés. <...> Homme défragmenté, déstabilisé, dépouillé de ses repères, il marche vers son salut autant que vers sa perte. Tout sera désormais à réinventer. Ce voyageur s'échappe de lui même, à la rencontre de sa terre inconnue. <...>

Ses hommes en lambeaux, marchant contre l'adversité, porteurs de valises qui semblent contenir le monde, ses personnages en mouvement, troués...⁶

«Рванный», представленный фрагментами человек, сквозь которого прорывается время и пространство, лишенный прошлого и обращенный в неизвестное... Все это так, но не забудем, что визуально для нас это прежде всего объемная фигура человека, которую мы восстанавливаем по недостающим деталям.



Можно составить богатую «антологию деталей» (начиная с *ex ungue leonem*), помогающих воссоздать то, что brille par son absence.

Апелляция к богу деталей служит для автора заметки (слабым) оправданием собственной смелости в случайности сопоставлений.

⁶ <http://brunocatalano.com/sculpture-bronze/bruno-catalano-a-propos.php>
 (просмотр 20.12.2018)

РУКОПИСЬ.doc: ЗАМЕТКИ О ТЕКСТОЛОГИИ ЦИФРОВЫХ ДОКУМЕНТОВ

АРТЕМ ШЕЛЯ

(Тарту, Тартуский университет)

Когда мы берем в руки карандаш и что-то записываем на листе бумаги, то интуитивно понимаем физические отношения между носителем информации и инструментом письма. Бумага, как правило, достоверно хранит следы контакта с ней: кофейные пятна, записи, слои исправлений, пометки, рисунки. Большинство этих следов доступно любому наблюдателю. Мы можем ничего не понимать в палеографии, не представлять особенности химического состава бумаги или чернил и не разбираться в истории бумажного производства, но это не мешает нам прочесть основную информацию в рукописи. И даже если для текстолога косвенные свидетельства, информация вспомогательных дисциплин и химической экспертизы могут оказаться ключевыми в деле изучения текста, интуитивное представление о физических свойствах рукописи доступно каждому. Мы приблизительно знаем, как можно сохранить бумажную рукопись и — что не менее важно — как ее уничтожить, если мы не хотим, чтобы какая-то информация когда-либо оказалась у третьих лиц.

Несмотря на то, что современные электронные носители по своей сути являются технологиями «надписи» на поверхности (магнитной или оптической)¹ [Kirschenbaum 2008: 93], наши

¹ За исключением полупроводниковой флеш-памяти, стремительно вытесняющей жесткие диски.

интуитивные представления о поведении и свойствах цифровых документов (и вообще цифровой информации), как правило, очень далеки от действительности, которая обычно скрыта от пользователя слоями металла, экрана, графических интерфейсов и заключенных в них метафорических функций («открыть», «вырезать», «вставить», «сохранить», «удалить» и т. д.).

Когда мы «открываем» текстовый файл (например, .doc), он копируется с носителя в оперативную память (RAM), где находится информация, используемая компьютером в данный момент. Оттуда программа работы с текстом (например, MS Word) реконструирует документ, следуя указаниям, содержащимся внутри самого файла. Большинство подобных процессов — копирование, проверка копий, реконструкция информации, интерпретация структуры файлов — скрыто от пользователя, как скрыты и следы, оставленные документом, который проходит эти трансформации. Например, части текстовых документов можно восстановить напрямую из RAM даже после закрытия файла [Al-Sharif et al.]. То же относится к «удалению» файлов: если документ удаляется при помощи операционной системы, то он не уничтожается *физически*, хотя его уже нельзя обнаружить в привычных папках. Удаляется только путь к документу из файловой системы, связывающей конкретный поток битов на физическом носителе с ярлыком, названием этого файла. Сама информация (биты) остается нетронутой, однако открывается для дальнейшей перезаписи. Нетрудно представить, что при современных объемах информационных носителей биты, составляющие «удаленный» файл, могут долго оставаться не перезаписанными. Восстановление путей к удаленной информации — это рутинная операция во многих криминалистических программах для исследования жестких дисков.

Было бы легко определить цифровой документ как последовательность нулей и единиц, отрезок двоичного кода, записанный

где-то на электронном носителе. Но также это было бы малопродуктивно, поскольку нули и единицы можно декодировать бесчисленным множеством способов: представить их в шестнадцатеричной или десятичной системе, прочесть как текст в определенной кодировке, как временную структуру (FILETIME), звуковой поток или изображение. В этом отношении цифровая информация неотделима от способов ее интерпретации и представления и не сводится к материальной цепочке битов в носителе, поэтому исследователи говорят о распределенной [Blanchett] и «формальной» [Kirschenbaum 2008] материальности цифровых данных, которая складывается из работы множества компьютерных систем.

Эти особенности цифровой информации ведут к ряду сложных проблем, связанных с ее долгосрочным (архивным) хранением, формами доступа, правовым статусом (вопрос об идентичности и происхождении документа, конфиденциальности данных)². Для исследователя литературных текстов природа рукописи, созданной на компьютере, также перестает быть очевидной. За аккуратным интерфейсом текстового процессора, послушно воспроизводящим символы в (обычно) правильном порядке, лежат невидимые пользователю системы и структуры данных, которые и позволяют тексту появиться на экране в определенном виде.

Исследования природы цифровых текстов и сопутствующих им программ, в силу технической специфики проблемы, в основном принадлежат области компьютерной криминалистики³. Однако начиная с пионерского исследования М. Киршенбаума о природе цифровых данных [Kirschenbaum 2008], научный подход

² Об общей проблеме сохранения цифровых данных см.: [Kirschenbaum 2013; Owens].

³ См. специальные работы о криминалистическом подходе к текстовым документам: [Castiglione et al.; Garfinkel & Migletz; Fu et al.]

к сохранению подобной информации распространился в ряде гуманитарных дисциплин, открыв путь и текстологической работе с электронными текстами (см.: [Ries] и библиографию).

Мои краткие и разрозненные заметки посвящены информации, которая может быть скрыта внутри текстовых файлов, но никак не обнаруживать свое присутствие во время обычной работы с документом. Потенциально эта информация может быть значимой для текстологического анализа: прояснять историю текста, хранить следы бытования документа в различных операционных системах и, в некоторых случаях, предоставлять возможность для реконструкции разночтений и правок. Как я постараюсь показать на материале личного архива Е. А. Шварц, достаточно самого простого знакомства с устройством цифровых рукописей, чтобы получить доступ к информации, запись и сохранение которой зачастую находится в области, контролирующейся не пользователем, а программным обеспечением и особенностями текстового формата.

Домашний архив Е. А. Шварц и цифровые рукописи

Елена Шварц (1948–2010) — важнейший поэт ленинградского литературного андерграунда 1970–1980-х годов — начала пользоваться компьютером в конце 1990-х. Ее цифровые документы, созданные и редактировавшиеся на множестве систем в различных версиях текстового процессора MS Word, являются частью личного архива и естественным продолжением его «бумажной» части (автографов и машинописей). В некоторых случаях бумажные копии цифровых документов, сохранившиеся в архиве, можно связать с их оригиналами на компьютере: Шварц распечатывала стихи для чтения и гранки книг на правку.

От хранителя архива мы получили коллекцию файлов, собранных с нескольких жестких дисков уже после смерти поэта. Эти файлы были скопированы на новый носитель и поэтому утратили

всякую связь со своим физическим источником: нам не доступно ни изначальное расположение документов в файловой системе, ни место этой информации в оригинальном потоке битов и структуре цифровой среды. Обычным методом сохранения цифровых данных является создание «образа» носителя — точной побитовой копии, которая отражает некоторые физические особенности оригинала (геометрию файловой системы, точный порядок битов, сохраняющий остаточные данные, в том числе и удаленную информацию [Kirschenbaum 2008: 110; Ries: 391]). Несмотря на отсутствие таких копий источников, в самих файлах хранятся некоторые отпечатки тех систем и программ, в которых создавался и редактировался текст.

В частности, в метаинформацию текстовых форматов .doc и .docx записываются данные о версии программы и авторе документа (имя пользователя операционной системы)⁴. Сравнивая изменения в имени и версии MS Word с датами создания различных файлов, можно приблизительно реконструировать историю того, как менялись компьютерные системы у Шварц:

пользователь	годы документов	версия Word
AAA Elena Schwarz Schwarz	1998	8.0
Лена Elena	2001	8.0 / 9.0
Elena	2001–2003	8.0
Лена Lena	2004	8.0
USER	2004–2006	10.0

⁴ Эта информация легко доступна в современных версиях Windows при просмотре свойств документа. Существует также множество программ с открытым кодом, позволяющим читать метаданные прямо из файла. Я пользовался **olefile** и **ExifTool**.

Home	2006–2008	10.0
XTreme	2009–2010	12.0

Изменение имени пользователя обычно можно ожидать при смене операционной системы, хотя никаких ограничений по изменению этих данных изнутри системы обычно нет. Кроме того, на одной системе могут существовать несколько пользователей. Однако в целом имена и версии, как видно из таблицы, сменяются хронологически и не возвращаются к прежним значениям (особенно с начала 2000-х гг.), что говорит о постепенной миграции Шварц на новые компьютерные системы. При этом видно, что сосуществование нескольких систем/жестких дисков также было обычным делом. Файлы 2001 года распределены между пользователями «Лена» и «Elena». В 2007 г., во время стабильного «Home» с Word 10.0 (Office XP) появляются файлы, созданные пользователем «Lena» на раннем Word 8.0 (Office 97).

Сама по себе эта информация сообщает не слишком многое. Однако полезно понимать границы домашней системы автора и вариативность в программах для работы с текстом. Мы видим, что большинство времени Шварц пользовалась Word 8.0, вышедшим в 1997 г. В 2001, однако, появляются документы, созданные на Word 9.0 (1999 г., Office 2000). Если это не случайный артефакт метаданных, то у Шварц эта версия не задерживается и не вытесняет предыдущую — поэт вновь возвращается к ранней версии Word, с которой останется до 2004 года (видимо, до обновления операционной системы). Кроме того, хронология в таблице сообщает, что в этом архиве мы в основном столкнемся с «непрозрачным» бинарным форматом .doc, а не .docx, основанным на XML-разметке и введенным в употребление в Office 2007 (Word 12.0). Последние два года Шварц работала в Office 2007, однако .docx

файлов в доступной коллекции так мало, что можно предположить, что даже на поздней системе с новым Word 12.0, Шварц предпочитала хранить тексты в привычном формате .doc.

Составной бинарный формат (Compound Binary Format) .doc файлов можно представить как маленький диск, в который «сложены» разные потоки данных, связанных между собой файловой системой. Один из этих потоков — WordDocument — содержит и текст, который мы видим на экране. Однако сам текст занимает лишь маленькую часть файла, который заполнен многочисленными таблицами, определяющими связи между элементами файла, инструкциями по его форматированию для Word и метаданными. Такой файл, в отличие от XML-кода, человек практически не может понять, и предназначен он исключительно для машинной интерпретации. Из-за своей сложной структуры .doc файлы содержат особенно много остаточной информации, которая может оказаться важной для текстологической работы.

Представление об исторических напластованиях систем и программ важно еще и потому, что дает возможность отслеживать вмешательства в авторский массив данных. Один из «погодных» файлов со стихотворениями, «2003.doc», создан пользователем «Елена», однако последнее изменение сделано неким «ksp» в 2015 г. Так как при каждом сохранении информация в файле о рабочей системе перезаписывается, то и в метаданных осталась версия Word со времени последней правки — это 14.0, вышедшая спустя месяц после смерти поэта. Очевидно, что это вмешательство в документ было совершено кем-то не связанным с домашней системой, без доступа к оригинальным жестким дискам (иначе имя пользователя было бы знакомым). Впрочем, эта загадка решается просто: «ksp» — это мое пользовательское имя на старом ноутбуке, куда были скопированы файлы из архива Шварц. Изменения в резервной копии файла произошли, по-видимому, случайно при просмотре.

Старые пути

Word с включенным режимом автосохранения записывает внутри .doc файлов временные пути к автоматическим копиям в операционной системе, чтобы при необходимости документ можно было восстановить. Версии программы с 8.0 по 10.0 также записывали имена 10-ти последних авторов, редактировавших текст. Вместе с именем сохранялось и расположение файла в системе. Таким образом, некоторые документы в постоянном обращении накапливали «след» своего присутствия в различных системах и папках. Доступ к подобным артефактам можно получить, открыв .doc файл в HEX-редакторе или простом текстовом редакторе (блокноте), который прочтет весь файл от начала до конца как набор символов. Рассмотрим пару примеров.

Файл «пинд.doc» со стихотворениями 1998–2000 гг. сохраняет следы по крайней мере трех «авторов». Он создан 19 октября 1998 года пользователем «AAA» и в последний раз изменен 11 марта 2001 года как «Elena». Внутри файла обнаруживается и промежуточное место существования документа:

```
Лена#C:\DOS\Автокопия пинд.asd  
Лена#C:\Windows\Desktop\пинд.doc  
Elena#C:\WINDOWS\TEMP\Автокопия пинд.asd  
Elena#C:\Мои документы\пинд.doc
```

Вместе с путями автосохранений (.asd) в файле записано расположение документов и имена сменявшихся пользователей. Файл «пинд.doc» в какой-то момент переместился с рабочего стола «Лена» в «Мои документы» нового пользователя «Elena».

В другом случае внутри документа сохранился путь к диску A:\. Этой буквой Windows традиционно обозначает дисковод гибких дисков — свидетельство о том, что документ был скопирован на дискету, изменен на ней и затем перенесен в новую систему:

Schwarz#C:\DOS\Автокопия Соло на раскаленной трубе.asd#
Schwarz#C:\WINWORD\Геликон\роем\соло\Соло на раскален-
ной трубе.doc#
Schwarz#A:\соло\Соло на раскаленной трубе.doc#
Elena#C:\WINDOWS\TEMP\Автокопия Соло на раскаленной
трубе.asd#
Elena#C:\WINDOWS\Рабочий стол\Соло на раскаленной
трубе.doc

Отметим, что впоследствии этот файл с одноименной книгой Шварц 1998 года изменил название, став «Соло.DOC». Это могло произойти из-за технических особенностей файловой системы, иногда упрощающей длинные файлы, однако важнее здесь другое: документ, сменивший заглавие, может сохранить данные о своем прошлом. Кроме того, в «Соло.DOC» отражен небольшой фрагмент личной структуры файлов с жесткого диска двадцатилетней давности, к которому у нас никогда не было прямого доступа. Файл с книгой в 1998 г. был расположен внутри директории «Геликон\», видимо содержащей основные цифровые рукописи. Обитель муз у Шварц находилась не так далеко от нового инструмента письма (WinWord).

Название (Title)

В метаданных, которые находятся внутри .doc формата, есть особое поле «Title» — название документа, зачастую не совпадающее с его файловым именем (таким как «Соло.doc», «пинд.doc» и т. д.).

При определенных условиях⁵ в title записывается *изначальная* первая фраза текстового документа и затем не меняется по мере изменений файла. Это «название» позволяет отслеживать небольшие изменения в составе документов и, в некоторых случаях, обнаруживать разночтения в текстах.

Файл с книгой «Соло на раскаленной трубе», созданный 4 июля 1998 г., начинается с титульного листа, на котором указано имя автора и название сборника. Однако поле title в метаданных регистрирует другой текст — «О несовершенстве органов чувств». Это первая строка стихотворения, с которого, вероятно, начинался файл во время создания документа. Можно предположить, что этот текст и открывает сборник, однако это не так. «Соло на раскаленной трубе» начинается с более резкого манифеста, с «Маленькой оды к безнадежности», тогда как «О несовершенстве...» следует вторым. Состав книги изменился, однако файл сохранил след ранней композиции.

Другой знакомый документ «пинд.doc» открывается стихотворением 1998 г. «Никого кроме Тебя / Больше нету у меня». Название в метаданных, однако, указывает на существенное разночтение: «Ничего кроме Тебя». Переход от неодушевленного к одушевленному отрицательному местоимению сильно меняет это обращение к Богу, располагая адресата не среди сущностей,

⁵ Насколько можно судить, это происходит из-за автоматического заполнения полей метаданных при неопределенности документа. Если сначала запустить Word, в открывшемся пустом документе ввести текст, а после сохранить документ, то программа предложит выбрать директорию сохранения и автоматически задаст его название на основе первой строки текста в файле. Даже если изменить это название, первая строка будет записана в метаданные как Title. Она останется там даже в том случае, если первая строка изменится или вовсе перестанет быть первой строкой. Это не работает, если пустой документ создан заранее в конкретной директории. Тестировалось с Windows 98 SE на Word 8.0.

а среди существ (близких и семьи). Интимная религиозная лирика была одним из ключевых жанров в поэзии Шварц.

Принцип формирования поля title, как мы видим, позволяет уловить лишь фрагменты истории текста при случайном стечении обстоятельств. Иногда метаданные могут указать и на композиционные изменения в стихотворении. Большой документ «2005 1.doc» начинается с январского стихотворения «Сердце то будто тихий дождь идет...». Текст сопровождается автоэпиграфом «Разрослой клубникой / Сердце сладеет...». Однако title файла фиксирует не эпиграф, а сразу первую строку: соответственно, эпиграфа там изначально не было и Шварц внесла его после создания документа (4 февраля 2005 г.). Можно возразить, что Шварц могла скопировать текст из неизвестного источника, пропустив эпиграф. Действительно, во всех документах с этим текстом, созданных после «2005 1.doc», эпиграф присутствует («про.doc», «роемс 2005.doc», «Разрослой клубникой.doc»). В файле «про.doc» (создан спустя месяц — 13 марта), который начинается с «Сердце то будто тихий дождь идет...», title уже фиксирует первую строку эпиграфа, т. е. сам предваряющий текст появился не позднее этого времени. Однако единственный возможный источник текста для февральского файла находится в первом документе со стихами 2005 года («2005.doc», создан 2 января) и там никакого эпиграфа еще нет. Все это говорит о том, что изначально стихотворение существовало без эпиграфа, который Шварц добавила в текст уже после 4 февраля и не позднее 13 марта. В свою очередь, стихотворение в файле «2005 1.doc» стало источником для всех поздних копий.

Артефакты быстрого сохранения

В Word долгое время была функция «быстрого сохранения» (fast save). Если она включена, то текстовый процессор во время сохранений не перезаписывает документ каждый раз целиком, а заносит слои правок прямо в поток бинарного файла. Это должно уменьшать нагрузку на жесткий диск и ускорять работу с большими документами. Однако структура .doc файла при этом становится чрезвычайно сложной: изменения, внесенные при сохранении, записываются как отдельные потоки данных и хранят информацию о своем положении относительно оригинала и друг друга. Если открывать такие .doc файлы родным редактором, то в нем не отобразится ничего необычного, однако в других программах весь скрытый хаос проявится. Очевидно, что подобные файлы с быстрым сохранением являются важнейшим источником для текстологии цифровых документов.

В архиве Шварц, насколько я могу судить, файлов с артефактами быстрого сохранения немного. В Word 8.0 эта функция вообще была изначально отключена. Однако, по-видимому, Шварц использовала ее в работе с большими документами на ранних системах. Множество данных, оставшихся от быстрого сохранения, обнаружилось в файлах «Лавиния.doc» (создан 27 июля 1998 г.) и «Мусагет.doc» (10 апреля 2003).

Оба этих текста были завершены до того, как Шварц начала работать с компьютером. Книга «Труды и дни Лавинии, монахини из ордена Обрезания Сердца», соединившая все важнейшие поэтические темы Шварц 1970–1980-х гг., датируется 1984 годом и была издана в «Ардисе» в 1987. Сборник поэм «Хомо мусагет» (тексты 1970–1990-х годов) был подготовлен к печати в 1996 г. (сохранилась чистовая машинопись), но остался неизданным.

Здесь мы сталкиваемся со случаем набора объемных и уже сформировавшихся текстов на компьютере. Основная часть артефактов в файлах — это густой слой мелкой правки опечаток. Внутри документов обнаруживаются длинные списки замененных букв и знаков препинания. Иногда записываются замененные строки и части строк: «камнями, на буквы<ах>», было исправлено на «камями, на буквах». Периодически можно восстановить колебание Шварц в пунктуации: быстрое сохранение записывает варианты «птицею в пруду,» и «птицею в пруду –». В окончательном тексте документа стоит многоточие: «Мелькнула птицею в пруду...» (в редакции «Ардиса» есть четвертый вариант: «в пруду, –» [Шварц 1987: 95]). Следов существенных отличий от ранних редакций в документах нет, однако безусловно ситуация набора текста на компьютере служила импульсом к очередному пересмотру текста и появлению новых разночтений.

Идентификаторы изменений (.docx)

Функцию быстрого сохранения, слишком часто приводившую к порче файлов, Microsoft отключили в 2007 году одновременно с тем, как перешли на открытый формат документов, основанный на XML-разметке (Office Open XML). В этом формате, рассчитанном на простоту и совместимость с любыми системами, откладывается намного меньше информационных артефактов. Формат .docx представляет собой обычный .zip архив (расширение можно просто поменять вручную), в котором хранится несколько .xml файлов, описывающих и представляющих документ кодом, который человек может (в принципе) прочесть. В целом Microsoft со временем дали пользователям больший контроль над скрытыми метаданными, а операционные системы стали отображать этой информации больше по сравнению с 1997 годом.

Однако и здесь внутреннее устройство формата оставляет пространство для неожиданной косвенной информации, присутствие которой незаметно для пользователя и может быть чувствительным. Речь идет о т. н. идентификаторах изменений (revision id, RSID), которые в xml-тегах сопутствуют тексту внутри основного архивного файла document.xml [Fu et al. 2011]. Это случайно сгенерированный код, служащий для того, чтобы Word мог отслеживать версии документа (в т. ч. — коллективную правку) и правильно интерпретировать изменения. Идентификаторы создаются в любых условиях, даже с отключенной функцией Track Changes. Текст, записанный одним пользователем в едином форматировании за одну сессию (сохранение), получит одинаковые идентификаторы. Сохранение, форматирование частей и другие манипуляции с текстом вызовут генерацию новых идентификаторов на измененных местах. Кроме того, все RSID документа дополнительно откладываются в файле settings.xml. Даже после удаления начального текста его идентификаторы останутся. Для криминалистики это значит, что можно установить след от контакта двух документов (если один является копией другого), даже если тексты внутри будут полностью различаться. Для текстологии это значит, что след от контакта автора с рукописью все еще можно обнаружить.

Постараюсь показать это на примере позднего стихотворения Шварц, записанного в один из немногих документов OOXML формата — «Игольчатое море.docx».

00754FD1 Купанье прачки
00722011
00754FD1 Вошедши с плотомойни в реку
00754FD1 Нагая баба говорила-
00754FD1 Какой ты Оредеж холодный-
00754FD1 Как будто молодцу случайному
00754FD1 Или родному человеку.
00754FD1 Какой холодный ты сегодня...

00754FD1 Сказала и погладила рукою
 00754FD1 Нагую воду с нависшей от березы тенью
 00754FD1 А Одеж стремительный и темный
 00754FD1 Как будто бы чурался ее горячего бесформенного тела
 00754FD1 И мимо пролететь хотел
 00754FD1 И избегал ее прикосновенья
00722011 Как будто не рекою был а духом
00722011 Или горою льдистой
00722011 Что с отвращеньем будто муху
00722011 В алмазах терпит альпиниста.

 00754FD1 1 июля

 00754FD1 горячее живое
 00754FD1 И пышное

Параллельно с текстом стихотворения приведен идентификатор изменений «rsidR», соответствующий каждой отдельной строке⁶. Вся эта система изначально не несет никакой другой функции, кроме идентификации изменений. Она не содержит информации о времени изменений, об их типе, источнике или пользователе. Однако с первого взгляда на идентификаторы мы можем представить как мог складываться этот текст.

Сначала Шварц пишет стихотворение до строки «И избегал ее прикосновенья» и заканчивает его, ставя под текстом дату — 1 июля. Затем, вероятно, сохраняет документ и через какое-то время возвращается к нему. На данном этапе все последующие изменения в тексте появляются с новым значением RSID. Поэт отделяет заглавие от основного текста (идентификатор у пустой строки) и дописывает последние четыре стиха.

⁶ На самом деле этот идентификатор описывает параграф, но так как стихи отделяются друг от друга, то Word интерпретирует каждый из них как отдельный параграф.

Обратный вариант — четыре стиха пишутся сначала, остальное стихотворение вырастает вокруг — невозможен. Это не отражено в выписке, но «второй» тип rsidR (00722011) на уровне текста также относится к одной финальной букве «ю» в строке «Нагую воду с нависшей от березы тенью». Шварц исправляла опечатку в уже существовавшем тексте (с идентификатором параграфа 00754FD1). Даже без этой детали обратный вариант был бы маловероятен: последний катрен с внезапной перекрестной рифмовкой и точными рифмами формально слишком сильно отличается от остального текста и больше подходит на роль финальной фигуры, дописанной в противовес расштанному стиху. К тому же, сложно представить, что стихотворение развило свою синтаксическую структуру вложенных сравнений из последних стихов, также начинающихся со сравнения. Впрочем, вне зависимости от этих рассуждений, всегда остается возможность того, что второй слой правки (00722011) скрыл от нас какую-то изначальную концовку, полностью переписанную Шварц.

Обрывки фраз, следующие после даты, наверняка представляют собой перебор эпитетов и относятся к строке «Как будто бы чурался ее горячего бесформенного тела». Эти фрагменты были созданы во время первой итерации текста (00754FD1) и своим присутствием (вместе со слоями RSID) делают цифровую рукопись похожей на черновик. Возможно, так и было: текст стихотворения был не перенесен Шварц в Word с какого-то источника, а создавался сразу в текстовом документе.

Заключение

Архитектура компьютеров и пользовательских приложений создает иллюзию интуитивного понимания цифрового текста, отражающегося на экране монитора. Интерфейсы, среди которых живет человек, с течением времени лишь усиливают действие этой

иллюзии, располагая цифровую информацию все ближе к нашим ожиданиям от устройства мира. Однако эта видимость поддерживается сложнейшими системами, которые на самом деле структурируют, описывают и представляют данные в неконфликтной и понятной форме.

Как я старался показать, даже поверхностное исследование знакомых файлов простыми инструментами предоставляет информацию об операционных системах, которых давно может не существовать, об изменениях и разночтениях, десятилетиями хранящихся внутри текста, который выглядит законченным. Текстологии еще предстоит найти язык для работы с «распределенными» документами, которые предстают как чистовая редакция, содержат в себе следы предыдущих состояний (черновика) и сами себя описывают, следуя особенностям формата и текстового процессора.

Эти заметки, однако, не только о текстологии. Сохранение любой информации о тексте должно находиться в области авторского контроля. Все информационные артефакты и косвенные свидетельства, о которых здесь шла речь, не являются неуязвимыми. Чтобы избавиться от невидимого шлейфа информации в бинарном формате .doc, достаточно сохранять документы в .rtf (Rich Text Format). Некоторые программы (и поздние версии Windows) позволяют чистить метаданные, однако вероятность сохранения артефактов все равно остается. Информацию, которую позволяют считать идентификаторы изменений в .docx, легко «сбросить», скопировав готовый текст в новый файл (впрочем, на Word 12.0 даже в этом случае RSID переходят в новый документ, см.: [Fu et al. 2011]). Почти неизвестной областью остаются «облачные» инструменты письма, над которыми у пользователя почти нет никакого контроля [Roussev et al.]. Google Docs, например,

сохраняют полную историю действий в каждом документе с точностью до символа и микросекунды [Somers]⁷. Полная информация доступна всем, у кого есть права редактирования, т. е. не только создателю документа. Можно ожидать, что это окажется беспрецедентным источником по изучению письма. Однако возможность писать, не сохраняя исправлений, должна остаться.

Литература

Шварц: *Шварц Е. А.* Труды и дни Лавинии, монахини из ордена Обрезания Сердца. Анн-Арбор, 1987.

Al-Sharif et al.: *Al-Sharif Z. A., Bagci H., Zaitoun T. A., Asad A.* Towards the Memory Forensics of MS Word Documents // Information Technology — New Generations. Advances in Intelligent Systems and Computing. 2018. Vol. 558. P. 179–185.

Blanchette: *Blanchette J.-F.* A material history of bits // Journal of the Association for Information Science and Technology. 2011. Vol. 62(8). P. 1042–1057.

Castiglione et al.: *Castiglione A., De Santis A., Soriente C.* Taking advantages of a disadvantage: Digital forensics and steganography using document metadata // Journal of Systems and Software. 2007. Vol. 80(5). P. 750–764.

Fu et al.: *Fu Z., Sun X., Liu Y., Li B.* Forensic investigation of OOXML format documents // Digital Investigation. 2011. Vol. 8(1). P. 48–55.

Garfinkel & Migletz: *Garfinkel S. L., Migletz J. M.* New XML-Based Files Implications for Forensics // IEEE Security and Privacy Magazine. 2009. Vol. 7(2). P. 38–44.

Kirschenbaum 2008: *Kirschenbaum M.* Mechanisms: New Media and the Forensic Imagination. Cambridge, 2008.

⁷ Вся историю изменений можно получить и визуализировать при помощи расширения Draftback для Chrome.

Kirschenbaum 2013: *Kirschenbaum M.* The .txtual Condition: Digital Humanities, Born-Digital Archives, and the Future Literary // *Digital Humanities Quarterly*. 2013. Vol. 7(1).

Owens: *Owens T.* The Theory and Craft of Digital Preservation. LIS Scholarship Archive, 2017. 10.31229/osf.io/5срjt (Доступно на 18.12.2018).

Ries: *Ries T.* The rationale of the born-digital dossier génétique: Digital forensics and the writing process: With examples from the Thomas Kling Archive // *Digital Scholarship in the Humanities*. 2018. Vol. 33 (2–1). P. 391–424.

Roussev et al.: *Roussev V., Ahmed I., Barreto A., McCulley S., Shanmughan V.* Cloud forensics — Tool development studies & future outlook // *Digital Investigation*. 2016. Vol. 18. P. 79–95.

Somers: *Somers J.* How I Reverse Engineered Google Docs to Play Back Any Document's Keystroke. Публикация 05.11.2014.

<http://features.jsomers.net/how-i-reverse-engineered-google-docs/> (Доступно на 18.12.2018).

НОВЫЙ СТАТУС ПЕРЕВОДА*

ПЕЭТЕР ТОРОП

(Тарту, Тартуский университет)

О новом статусе текста

В истории переводоведения важным новшеством было внедрение понятия динамической эквивалентности для расширения рамок переводимости. Динамическая эквивалентность предполагает перевод не столько формальных качеств текста, сколько реакцию читателей подлинника на текст. Это привело и к новому отношению к подлиннику. Он перестал быть лишь текстом, читаемым переводчиком, и превратился в текст, прочитанный читателями подлинника. Задачей переводчика стало восстановление усредненного прочтения текста и поиск средств для передачи читательских реакций на текст. В период новых медиа такая метакоммуникативная стратегия перевода трансформируется все больше в интер- и транс-медийную стратегию перевода. Поэтому надо начать рассуждение о новом статусе перевода с динамики статуса текста.

Окружающая литературу культурная среда быстро меняется, и существование литературы уже нельзя отделить от развития интернета и новых медиа. Изначально вербальному тексту все чаще сопутствуют его «переводы» на «язык» разных медиа. То же содержание может быть выражено двумя способами. Во-первых, оно

* Статья написана в рамках проекта IUT 34-30 “Ideology of Translation and Translation of Ideology: Mechanisms of Cultural Dynamics under the Russian Empire and Soviet Power in Estonia in the 19th – 20th Centuries”.

может быть изложено в разных медийных версиях и быть одновременно вербальным, визуальным, аудиовизуальным и аудитивным. Поиски возможности анализа такой вариативности вербального текста в разных медиа и выраженности в разных знаковых системах привели к созданию трансмедийной нарратологии (см. [Herman 2004]). Во-вторых, наряду с вариациями полного исходного вербального текста в сети существует активный процесс компрессированной вариативности. Имеется ряд (часто — классических) литературных текстов, которые вдохновляют на создание их коротких версий в разных медиа (новые компрессированные формы, типа «текст за 30 секунд или 3 минуты», «классика для ленивых» и т. д.). Сопоставление каждой такой версии с исходным текстом не всегда продуктивно, но в сумме они дают интересную информацию о том, что в классических текстах актуализируется, какие аспекты становятся доминантными в процессе сокращения и сжатия как содержания, так и формы. В поисках возможностей анализа такого материала было внедрено понятие нанотекстологии (см. [Scolari 2013; Hampson 2007: 140–142]).

Но есть и другой аспект компрессирования. Уже в семиотике культуры 1960-х гг. возник интерес к способности художественного текста компрессировать информацию и увеличивать память:

Изучение того, как искусство аккумулирует в себе общественно значимую информацию, представляет собой интересную задачу. Не говоря об открывающихся при этом теоретических перспективах, укажу на некоторые — пока еще отдаленные — возможности практического приложения исследований по семиотике искусства. Художественные творения привлекают нас силой эстетического воздействия. Но на них можно взглянуть и с другой, менее привычной стороны: произведения искусства представляют собой чрезвычайно экономные, емкие, выгодно устроенные способы хранения и передачи информации. Некоторые весьма ценные свойства их уникальны и в других конденсаторах и передатчиках информации, созданных до

сих пор человеком, не встречаются. А между тем, если бы нам были ясны все конструктивные секреты художественного текста, мы могли бы использовать их для решения одной из наиболее острых проблем современной науки — уплотнения информации. Это, конечно, не ограничило бы возможностей художников находить новые пути для искусства — так, знание законов механики не ограничивает конструкторов в поисках новых идей и новых применений. Сейчас уже существует бионика — наука, изучающая конструктивные формы биологического мира с целью использования их в создаваемых человеком механизмах. Не возникнет ли когда-либо «артистика» — наука, изучающая законы художественных конструкций для «прививки» некоторых их свойств системам по передаче и хранению информации? [Лотман 2000:10].

Когда для Ю. М. Лотмана было важно выделение способности художественного текста уплотнять информацию, он имел в виду и процессы восприятия, состояние памяти воспринимающих сознаний. Если же художественный текст существует одновременно в разных версиях, то проблема памяти текста становится проблемой памяти культуры. Целостное понимание текста требует учета и других его версий в культуре, и еще одной новой проблемой изучения художественного текста становится участие в целостном понимании текста его компрессированных версий в разных медиа и знаковых системах, а также их влияние на особенности существования данного текста в памяти культуры. Таким образом, если семиотика культуры поставила вопрос о сжатии внешней информации в тексте, то в наши дни становится все более важным вопрос сжатия текстовой информации вне исходного текста, в разных его вариациях, конвергенция текста [Jenkins 2006; Pearson, Smith 2015].

Семиотический аспект

Различение Р. Якобсоном интралингвистического, интерлингвистического и интерсемиотического переводов допускает их двоякое осмысление — в качестве трех видов перевода и в качестве трех взаимосвязанных аспектов любого процесса перевода. С Якобсоном переключается И. И. Ревзин, когда выделяет три смысла для описания адекватности перевода:

Адекватность перевода как понятие семиотическое складывается из соответствия всех компонент знака в обоих языках, а именно в него входят: 1) тождество описываемой реальности в том виде, как она извлекается из самого произведения («тождество денотата»), 2) близость способа описания («тождество перифрастического смысла»), 3) соответствие поэтической модели («близость категориального смысла»). <...> Что касается перифрастического смысла произведения, то каждое произведение распадается на куски, поддающиеся перифразе, и эти куски (слова и словосочетания) мы будем называть единицами перевода. Каждой такой единице можно поставить в соответствие некоторое множество дифференциальных признаков (т. е. «категориальный смысл» на уровне отрезка, но не всегда целого произведения) [Ревзин 1977: 241].

Подход Ревзина также допускает два подхода — все три смысла могут быть совмещены в одном переводе, но могут быть выражены и тремя разными текстами.

Якобсон и Ревзин представляют динамику как подвижность доминанты в процессе коммуникации или в историческом процессе. Значение их подхода — в соединении статики и динамики в качестве двух параметров анализа. Исходя из логики их подхода, доминанта может быть в материале литературы или искусства, в тексте или в воспринимающем сознании. В итоге возникает комплексное понимание текста:

<...> та историко-культурная реальность, которую мы называем «художественное произведение», не исчерпывается текстом. Текст — лишь один из элементов отношения. Реальная плоть художественного произведения состоит из текста (системы внутритекстовых отношений) в его отношении к внетекстовой реальности — действительности, литературным нормам, традиции, представлениям [Лотман 1994: 213].

В современной цифровой культуре можно представить и формальное сосуществование внутри- и внетекстовых отношений, когда приходится говорить о сайтах и платформах в качестве посредников текста. Это сравнимо с традиционной книгой, где текст может находиться в окружении как вербальной (сам текст, комментарии, предисловие, послесловие, исторические, биографические справки и т. д.), так и визуальной (иллюстрации, фотографии, карты и т. д.) информации. Цифровая книга может содержать те же элементы, но увеличить мультимодальность восприятия текста за счет звуковых и аудиовизуальных элементов издания. Совсем новой возможностью является привлечение интерсемиотического перевода для цифрового перечитывания текста (комиксы, экранизации, инсценировки и т. д.). Рассуждения Лотмана предсказывают проблемы XXI века.

Гетерогенность текста, полиглотизм текста и текст как порождение языков, — все эти понятия восходят к пониманию первичности статики и динамики. Но это не бинарность, а тернарность, т. к. определение текста все же возможно на основе сопоставления статики и динамики. Например, в книге «Внутри мыслящих миров» Лотман обобщает:

Изучение семиотических систем, созданных человечеством на протяжении его культурной истории, привело к неожиданным выводам о том, что эти же функции в той или иной мере свойственны и семиотическим объектам. И если в текстах коммуникативного свойства

превалирует функция передачи информации, то в создаваемых искусством художественных — вперед выступает способность генерировать новые сообщения. При этом было установлено, что минимальной работающей семиотической структурой является не один искусственно изолированный язык или текст на таком языке, а параллельная пара взаимно-непереводимых, но, однако, связанных блоком перевода языков. Такой механизм является минимальной ячейкой генерирования новых сообщений. Он же — минимальная единица такого семиотического объекта, как культура. Таким образом, культура оказывается двуединой (минимально) и одновременно неразложимо-единой минимальной работающей семиотической структурой. Такой подход выдвинул понятие семиосферы и подчеркнул важность изучения семиотики культуры [Лотман 2000б: 151].

Перечитывание, например, классических текстов в своей культуре или их перевод на другие языки всегда ставят вопросы границ понимания, т. е. соотношения знакомого и незнакомого, легко понимаемого и непереводимого. Часто эти проблемы сводятся к объему и выбору информации. Лотман ввел для описания данной ситуации понятие стереоскопичности. Его рассуждение по этому поводу может быть спроецировано и на сосуществование интерсемиотических переводов одного текста:

Нормальной же для человека ситуацией является деятельность в условиях недостаточной информации. Сколь ни распространяли бы мы круг наших сведений, потребность в информации будет развиваться, обгоняя темп нашего научного прогресса. Следовательно, по мере роста знания незнание будет не уменьшаться, [а] возрастать, деятельность, становясь более эффективной, — не облегчаться, а затрудняться. В этих условиях недостаток информации компенсируется ее стереоскопичностью — возможностью получить совершенно иную проекцию той же реальности, перевод ее на совершенно другой язык. Польза партнера по коммуникации заключается в том, что он *другой*. Коллективная выгода участников коммуникативного акта заключается в том, чтобы развивать нетождественность тех моделей, в форме

которых отображается внешний мир в их сознании. Это достигается при несовпадении образующих их сознание кодов. Чтобы быть взаимно полезными, участники коммуникации должны «разговаривать на разных языках». Таким образом, с развитием культуры теряется третье преимущество простой системы — адекватность взаимопонимания между участниками коммуникации. Более того, весь механизм культуры, делающий одну индивидуальность необходимой для другой, будет работать в сторону увеличения своеобразия каждой из них, что повлечет за собой естественное затруднение в общении [Лотман 2000а: 579].

Можно сказать, что тем самым увеличивается значение и ответственность переводческого общения.

О новом статусе перевода

В современной культуре сосуществования традиционной книги и чтения с цифровой книгой и цифровым чтением одной из важных проблем стала анализируемость. С этой точки зрения важно подчеркнуть специфическую черту современного процесса культуры — сжатость пространства и времени. В традиционной культуре межтекстовые процессы происходили относительно медленно и, соответственно, процесс чтения был постепенным. Современный процесс чтения — симультанный: одновременно можно читать тексты, их переводы, рецензии на них, и одновременно же можно посмотреть на экране компьютера экранизацию, инсценировку книги, послушать интервью и т. д. Сам текст медийно множествен, и чтение этого множественного текста происходит симультанно:

Today, we can access most types of media on every computer platform. You can view images, videos, text documents and maps inside email, in a browser, on your notebook, a PC, laptop, tablet, mobile phone, inter-

net-enabled TV, or an in-car or in-flight entertainment system. What differentiates these devices is neither the types of contents they can play, nor the basic interfaces they provide for viewing and interacting with content, but rather the relative ease with which one can navigate various media [Manovich 2013: 229].

Дигитальное чтение означает новый тип контакта между текстом и читателем. Понимание текстов в контексте современной культуры участия и дигитальной грамотности (см. [Jenkins 2009]) по-новому актуализирует окружение (или носителя) текста от традиционной книги до дигитальных книг и специальных дигитальных платформ.

Особое значение приобретает архитектура текста или дигитальной платформы. Традиционное понимание архитектуры текста включает его название, эпиграф, пролог, части или главы, эпилог и т. п. Каждый из названных элементов можно толковать по принципу *pars pro toto* как модель целого текста. Если текст оформлен в виде книги, то уже обложка как ее архитектурный элемент представляет некоторую модель целого: “The book cover provides the (potential) reader with a visual summary of the book’s contents” [Sonzogni 2011: 4]; см. также [Lau-Varughese 2015].

Наряду с визуальным и интертекстуальным обобщением целого в современной культуре актуально и интермедийное обобщение. Обложки многих переизданий классической литературы изображают кадры из популярных экранизаций. Например, после успеха британской экранизации романа Л. Толстого «Анна Каренина» (2012) вышло несколько переизданий английских переводов романа с разными кадрами из экранизации на обложке. Сходство обложки DVD фильма и перевода романа представляет современную культурную трансмедийность Толстого — сосуществование того же текста одновременно в разных медиа. Предпочтение одной или другой версии зависит от читательских интересов,

а популярность текста в одной медиа может вызвать интерес к другим версиям или к подлинному тексту. В итоге новым аспектом истории перевода становится трансмедийность. Русский роман переведен на английский язык как вербальный текст и как аудиовизуальный текст (экранизация). При этом оба перевода существуют рядом в пространстве культуры и указывают друг на друга. Это новый способ сосуществования и взаимовлияния в культуре разных переводов того же текста.

Наряду с интермедийным аспектом трансмедийности следует выделить еще интердискурсивность. Интердискурсивным можно назвать, например, любую адаптацию «взрослого текста» для детской аудитории. Это может происходить в обычном интерлингвистическом переводе, но и в интралингвистическом переводе. В последнем случае перевод несет миссию поддержания связности культуры и культурной памяти. Например, эстонский стихотворный эпос «Калевипоэг» был в 1998 г. адаптирован писателем Эно Раудом для детей в форме прозаического пересказа, но с примерами из стихотворного подлинника в начале каждой главы. Книга была также проиллюстрирована — небольшие иллюстрации поддерживали внимание маленького читателя к тексту, а большие цветные иллюстрации создавали атмосферу эпического мира, в котором действие эпоса происходит.

Таким образом, трансмедийность может основываться как на внутренней архитектонике текста (дополнительность эпической поэзии, прозаического пересказа и визуальных образов), так и на внешней архитектонике текста (обложки новых изданий английских переводов «Анны Карениной», представляющие одновременно роман и его экранизацию).

Понимание архитектоники как аспекта статуса текста в культуре было подчеркнуто М. Бахтиным, различавшим композиционное и архитектурное (хронотопное) время повествования и

образов [Бахтин 2012: 506]. В то же время и проблематика перевода обобщается в контексте процессов культурного посредничества. Можно говорить о семиотике культурного посредничества, позволяющей описать разные типы посредничества в качестве комплементарных параметров анализа культуры: 1) автокоммуникативное посредничество (культура как процесс обучения, культура как меж- и внутриличностная коммуникация), 2) метаязыковое посредничество (культура как иерархия объектных и метаязыков, культура как механизм (культура как система текстов и метатекстов, культура как опирающийся на мифологическую, художественную и научную основы механизм и метамеханизм), 3) метатекстовое посредничество (культура как система текстов и метатекстов, культура как перевод), 4) интертекстовое посредничество (культура как полилог между текстами), 5) интердискурсивное посредничество (культура как иерархия дискурсов), 6) интер- и трансмедийное посредничество (культура как разнообразие видов медиа, культура как повествовательный мир). Типологическое различение процессов посредничества позволяет лучше понимать коммуникативные процессы в культуре, а особенно культурную автокоммуникацию (см. подробнее [Тороп 2012: 293–294]).

В каждой культуре интралингвистическое посредничество применяется во внутрикультурной коммуникации и в образовании. Книги участвуют как в посредничестве, так в обучении. В качестве культурного феномена книга приобретает свою специфику благодаря значительности ее семиотической (архитектонической) структуры и благодаря тому, что содержит кроме текста еще вступительное слово, (авторские) комментарии, документы, картины, карты и т. д. Между текстом как сообщением и книгой как сообщением обычно существует дополнительность, но может существовать и конфликт.

Переводческую модель книги легче описать в контексте интерлингвистического перевода. С семиотической точки зрения можно говорить о переводе текста в книгу. В переводоведении уже давно обсуждаются проблемы компенсации непереводимости на уровне языка и культуры элементами книги. Переводная книга может содержать кроме текста языковые и культурные комментарии, биографические справки, объяснение техники перевода как аспекта метода переводчика, энциклопедическую информацию (реалии), иллюстрации и т. п. Читатель волен ограничиться основным текстом, но в то же время осознавать и возможности дополнительного чтения. Переводческая модель книги образовательно ценна для посредничества культурного наследия и поддержки культурной идентичности. Описание техники перевода превращается на этом фоне в описание метода культурного посредничества. Соответственно и метод перевода понимается как функциональное описание посредничества, состоящее из следующих блоков:

I. Текстовое или медийное оформление перевода — тип издания (печатная, электронная или дигитальная книга): 1) элементы издания (предисловие, послесловие, комментарии, словарь, иллюстрации и т. п.); 2) принципы выбора.

II. Дискурсивное оформление перевода: 1) цель перевода: а) функция перевода, б) читатель перевода; 2) тип перевода: эксплицитная доминанта перевода; 3) поэтика переводчика: а) эксплицитная поэтика переводчика; б) имплицитная поэтика переводчика.

III. Языковое или семиотическое оформление перевода — техника перевода: 1) переводческие трансформации: а) культурные (ключевые слова и ключевые образы культуры): транскрибированные или переведенные (неологизм, замена, приблизительный перевод, контекстуальный перевод); б) языковые: перестановки, замены, добавления, опущения; 2) лимитирующие факторы: а) язык и культура (грамматика и культура, социолингвистика,

лингвострановедение, этикет, картина мира); б) язык и психология (экспрессивный ореол, ассоциации, выраженность (эксплицитность — имплицитность), подражательные и аффективные средства языка).

Идентификация разных сторон метода перевода позволяет более систематично проводить сравнительный анализ переводов и их исходных текстов, а также лучше учитывать индивидуальность переводчика и видеть все стороны его посреднической деятельности. То же относится и к книге, издателю и редактору. Исходящий из книги анализ культуры дает информацию о возможностях потребления данной культуры, участия в культурных процессах и освоения культурной памяти. Разные типы книг представляют разные репрезентации культурного знания, диктующие стратегии чтения книг. Прежде всего это информация об условиях и о качестве культурной автокоммуникации.

Переводческая модель позволяет выработать разные параметры анализа культурных процессов и разные метаязыки для оформления результатов анализа. Продуктивна на этом фоне и переводоведческая параметрическая модель метода перевода Дирка Делабастига. Он выделяет в методе перевода традиционные составляющие (замена, повтор, исключение, добавление и перестановка), но оценивает их по трем параметрам. С одной стороны, метод перевода определяется через пропорции замен, повторов, исключений, добавлений и перестановок. С другой стороны, любой перевод определяется посредничеством между исходным и целевым языком, между исходным культурным кодом и целевым культурным кодом и между исходным текстовым кодом и целевым текстовым кодом. В итоге можно различать три разных, хотя и комплементарных языка описания [Delabastita 1993: 39]:

<i>Code Operation</i>	S.ling.code → T.ling.code	S.cult.code → T.cult.code	S.text.code → T.text.code
Substitution	higher or lower degree of (approximate) linguistic equivalence	naturalization modernization topicalization nationalization	systemic, acceptable text (potentially conservative) adaptation
Repetition	<i>total</i> : non-translation, <i>copy partial</i> : calque, literal translation, word-for-word translation	exoticization historization (through the mere intervention of time-place distance)	non-systemic, non-acceptable text (potentially innovative)
Deletion	reductive translation abridged version under-translation expressive reduction	universalization dehistorization (through the removal of foreign cultural signs)	T. T. is a less typical specimen of a (target) text-type neutralization of stylistic or generic peculiarities
Addition	paraphrastic translation more explicit text overtranslation expressive amplification	exoticization historization (through the positive addition of foreign cultural signs)	T.T. is a more typical specimen of a (target) text-type introduction of stylistic or generic markers
Permutation	(metatextual) compensation	(metatextual) compensation	(metatextual) compensation

Языковые, культурные и текстовые коды как аналитические параметры могут послужить и для описания аналитического чтения в культуре. Целостное чтение (понимание) возможно, но множественность текстов, интердискурсивные и трансмедийные процессы, чтение не только печатных книг, но и электронных версий с экрана компьютера или телефона — все это поддерживает аналитическое чтение. Например, классические тексты существуют в настолько пестром метатекстовом окружении, что «чистое» чтение становится лишь теоретической возможностью. Во избежание диссипативного хаоса в культуре необходим формат книги, где текст не только представлен, но и осмыслен. Так лучше всего

поддерживается понимание культурной коммуникации, памяти культуры и культуры как системы обучения.

Классическая литература существует не только в виде книги, но и в виде серии книг или целой библиотеки. Компьютерная среда содержит много форматов, и читатель может использовать экран не только для чтения текста, но и для получения внетекстовой информации и разных метатекстов (научные и популярные источники информации, картины, фильмы, театральные постановки, пародии и т. д.). Google, YouTube и другие источники информации позволяют любому читателю скомплектовать на экране собственную «книгу». Новая медиа дает новое осмысление понятию книги как организованного пространства. Тем самым переосмысливается и культура как система образования. Для активных читателей культура — уже система образования: “While formal education is often conservative, the informal learning within popular culture is often experimental. While the formal is static, the informal is innovative” [Jenkins 2009: 11]; ср. также [Gee 2004]. Уравновешивают такое самообразование просветительские платформы (ср. платформу «Образование на экране» в русской и эстонской версиях: <https://haridusekraanil.ee/>).

Главнейшей проблемой новой медиа становится онтология текста. С одной стороны, это проблема анализируемости множественности текста на образовательных платформах:

... the status of texts in multiplatform production and consumption environments. When texts become more complicated and narratives are told across platforms, what are the consequences for our abilities to undertake textual analysis? Where are the limits of multiplatform texts, and how are we to construct the unit for textual analysis? Where can we draw the boundary between text and context? What narratives can be considered transmedia stories, and which need to be described in other terms? [Bolin 2010:74].

С другой стороны, проблема микро- или нановерсий текстов, которые сами по себе содержат мало информации, но в сумме показывают типы и причины создания таких сверхкоротких версий текстов как формы рецепции. Поэтому появляются призывы изучать и эту периферийную часть культуры: “Unfortunately, nanotextualities have only been recognized as a scientific object when they have been published in a book, while short audiovisual formats like mobisodes or Twittering often remain out of academic sight” [Scolari 2013: 64].

В переводоведении существует одна неоспоримая истина — онтологическим признаком перевода является серийность, т. к. каждый текст может быть переведен бесконечное множество раз, и не существует абсолютно идеального по языковым качествам перевода. Следовательно, каждый перевод является лишь частью существующей или потенциальной серии. То же происходит с любым текстом в цифровой среде. Модель цифровой книги основывается на читаемости текста в разных средах и при одновременности существования разных версий. В такой культурной ситуации интеграции разных медиа и проблема чтения переводных текстов постепенно переосмысливаются. Трансмедийное существование литературы касается и переводов.

Можно говорить о новой серийности перевода в трех аспектах: 1. Переведенный текст существует в трансмедийном пространстве вместе с версиями того же исходного текста в разных медийных формах как часть культурного опыта; 2. Перевод является частью опосредованной культуры и цифрового чтения. Это чтение аналитическое и комплементарное; 3. Серийность цифровых культурных переводов поддается описанию: а) на уровне интерсемиотических и трансмедийных вариаций целых текстов и б) на уровне нанотекстов (анализ больших баз данных). Соответственно можно говорить и о новом понимании метода перевода:

1. Метод перевода как ориентация на трансмедийный мир и комплементарное чтение (серийность как множественность интерсемиотических и интермедийных вариантов переведенного текста в культуре). Этот метод исходит из комплементарного чтения вне перевода;

2. Метод перевода как дигитальное посредничество традиционного интерлингвистического перевода (визуальные образы, анимационные комментарии, образцы звуков и шумов и т. д.). Этот метод исходит из комплементарности чтения внутри перевода. Таким образом, в роли переводной книги может выступать как дигитальная книга, так и дигитальная платформа, содержащая множество разных текстов. В обоих случаях можно говорить о новом статусе перевода или о статусе перевода в новой культурной среде. В подобной ситуации проблема анализируемости переводов и переводческой деятельности требует нового осмысления.

Литература

Бахтин 2012: *Бахтин М. М.* Разрозненные листы к «Формам времени и хронопопа...» // *Бахтин М. Собрание сочинений: В 7 т. М., 2012. Т. 3.* 504–511.

Лотман 2000: *Лотман Ю. М.* Люди и знаки // *Лотман Ю. М. Семиосфера: Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки / Сост. М. Ю. Лотман. СПб., 2000. С. 5–10.*

Лотман 2000а: *Лотман Ю. М.* Феномен культуры // Там же. С. 568–580.

Лотман 2000б: *Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров // Там же. С. 150–390.

Лотман 1994: *Лотман Ю. М.* Лекции по структуральной поэтике // *Ю. М. Лотман и тартуско-московская школа. М., 1994. С. 17–246.*

Ревзин 1977: *Ревзин И. И.* Современная структурная лингвистика. Проблемы и методы / Предисловие Вяч. Вс. Иванова. М., 1977.

- Bolin 2010: *Bolin G.* Digitization, Multiplatform Texts, and Audience Reception // *Popular Communication*. 2010. № 8. P. 72–83.
- Delabastita 1993: *Delabastita D.* There's a Double Tongue. An investigation into the translation of Shakespeare's wordplay, with special reference to Hamlet. Amsterdam; Atlanta, 1993.
- Gee 2004: *Gee J. P.* Situated Language and Learning: A Critique of Traditional Schooling. New York, 2004.
- Hampson 2007: *Hampson G. P.* Integral Reviews Postmodernism: The Way Out Is Through // *Integral Review*. 2007. № 4. P. 110–173.
- Herman 2004: *Herman D.* Toward a transmedial narratology // *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*. Lincoln; London, 2004. P. 47–75.
- Jenkins 2006: *Jenkins H.* Convergence culture: Where New and Old Media Collide. New York; London, 2006.
- Jenkins 2009: *Jenkins H.* Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century. Cambridge, London, 2009.
- Lau-Varughese 2015: *Lau L., Dawson-Varughese E.* Indian Writing in English and Issues of Visual Representation: Judging a Book by More Than Its Cover. Palgrave, 2015.
- Manovich 2013: *Manovich L.* Software Takes Command: Extending the Language of New Media. New York; London; New Delhi; Sidney, 2013.
- Pearson, Smith 2015: *Pearson, R., Smith A. N.* Storytelling in the Media Convergence Age: Exploring Screen Narratives. Basingstoke; New York, 2015.
- Scolari 2013: *Scolari C. A.* Lostology: Transmedia storytelling and expansion / compression strategies // *Semiotica*. 2013. № 195. P. 45–68.
- Sonzogni 2011: *Sonzogni M.* Re-Covered Rose: A case study in book cover design as intersemiotic translation. Amsterdam; Philadelphia, 2011.
- Torop 2012: *Torop P.* Semiotics of mediation. Theses // *Sign Systems Studies*. 2012. 40 (3/4). P. 286–295.

МАТЕРИАЛЫ К БИБЛИОГРАФИИ Л. Л. ПИЛЬД

1985

1. Из творческих связей Ал. Блока и А. Белого в период «Распутий» // Блоковский сборник VI: А. Блок и его окружение. Тарту, 1985. С. 43–50 (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 680).
2. О своеобразии звукообразов в творчестве А. П. Чехова // Русская филология: Тезисы докладов СНО. Тарту, 1985. С. 23–24.

1988

3. Об одном способе художественной реализации звукообразов в русской литературе второй половины XIX века // Русская филология: Тезисы докладов СНО. Тарту, 1988. С. 33–34.
4. Проблемы коммуникации в рассказе Вл. Короленко «Без языка» // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение: Функционирование русской литературы в разные исторические периоды. Тарту, 1988. С. 48–63 (Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 822).
5. Философские искания В. Г. Короленко второй половины 1880-х – начала 1890-х гг. // Русская филология: Тезисы докл. конф. по гуманит. и естеств. наукам СНО. Тарту, 1988. С. 33–36.

1990

6. К проблеме эстетической позиции В. Г. Короленко // Блоковский сборник XI. Тарту, 1990. С. 6–22 (Учен. зап. Тарт. ун-та. Вып. 917).

7. Концепция воспитания в повести В. Г. Короленко «Слепой музыкант» // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение: Пути развития русской литературы. Тарту, 1990. С. 102–115 (Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 883).

1992

8. «Звучащий мир» в прозе А. П. Чехова 1880–1890-х гг. Диссертация на степень *Magister artium*. Тарту, 1992.

1994

9. Типы народного сознания в прозе В. Г. Короленко 1880-х – нач. 1890-х гг. // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. I. (Новая серия). Тарту, 1994. С. 123–134.

1995

10. Рассказ И. С. Тургенева «Фауст»: семантика эпитафии // *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia IV*: «Свое» и «чужое» в литературе и культуре. Тарту, 1995. С. 167–178.

1996

11. Анненский — интерпретатор Тургенева // Блоковский сборник XIII: Русская культура XX века: Метрополия и диаспора. Тарту, 1996. С. 63–74.

12. Тургенев в художественной прозе «Аполлона» // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. II (Новая серия). Тарту, 1996. С. 191–209.

13. Чехов в восприятии И. Анненского // *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia V: Модернизм и постмодернизм в русской литературе и культуре*. Helsinki, 1996. С. 301–310 (*Slavica Helsingiensia* 16).

1997

14. [Публ., подгот. текста, предисл.] Минц З. Г. Чеховские лекции // Вышгород: литературно-художественный общественно-публицистический журнал. 1997. № 1–2. С. 33–66.

1998

15. Зинаида Гиппиус и Иван Тургенев // Блоковский сборник XIV: К 70-летию З. Г. Минц. Тарту, 1998. С. 86–118.

16. К вопросу о рецепции Тургенева в 1900–1910-х годах // Тыняновский сборник. Вып. 10: Шестые–Седьмые–Восьмые Тыняновские чтения. М., 1998. С. 143–158.

17. Мережковский и Тургенев // *Русская литература*. 1998. № 1. С. 16–34.

18. Об олимпиаде по русской литературе // *Vene kirjanduse ainegaamat*. Tallinn, 1998. С. 22–23.

19. [Ред.] Блоковский сборник XIV: К 70-летию З. Г. Минц. Тарту, 1998. 285 с. (Совм. с Г. М. Пономаревой).

20. Творчество И. С. Тургенева в оценке Валерия Брюсова // *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia VI: Проблемы границы в культуре*. Тарту, 1998. С. 111–127.

1999

21. А. Блок и И. Тургенев // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. III: К 40-летию «Тартуских изданий». Тарту, 1999. С. 132–155.
22. Тургенев в восприятии русских символистов (1890–1900-е годы). Тарту, 1999. (Dissertationes Philologiae Slavicae Universitatis Tartuensis. 6.)
23. [Сост.] Минц З. Г. Блок и русский символизм. Избранные труды в трех книгах. Книга 1: Поэтика Александра Блока. СПб., 1999. 727 с.

2000

24. Андрей Белый и И. С. Тургенев // *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia*. VII: Переломные периоды в русской литературе и культуре. Helsinki, 2000. С. 165–174 (*Slavica Helsingiensia* 20).
25. Н. С. Лесков в оценке Мережковских // Блоковский сборник XV: Русский символизм в литературном контексте рубежа XIX–XX вв. Тарту, 2000. С. 76–89.
26. <По поводу статьи Г. Рыльковой> // Новое Литературное Обозрение. № 46. 2000. С. 112–115.
27. Пушкин в «Мелком бесе» Ф. Сологуба // Пушкинские чтения в Тарту. 2: Материалы международной научной конференции 18–20 сент. 1998 г. Тарту, 2000. С. 306–321.
28. Реализм Чехова в интерпретации Андрея Белого // *Stockholm Studies in Russian Literature* 34: *Severnij sbornik. Proceedings of the NorFA Network in Russian Literature 1995–2000*. Stockholm, 2000. С. 180–192.
29. [Реда.] Блоковский сборник XV: Русский символизм в литературном контексте рубежа XIX–XX вв. Тарту, 2000. 247 с.

30. Религиозно-культурная утопия А. Вольнского и Н. С. Лесков // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 46. München, 2000. С. 5–16.

31. [Сост.] Минц З. Г. Избранные труды в трех книгах. Книга 2: Александр Блок и русские писатели. СПб., 2000. 784 с.

32. Юбилей и торжества Российской империи в отражении эстонской и латышской периодики 1890-х гг. // VI World Congress for Central and East European Studies: Divergencies, Convergencies, Uncertainties: Abstracts. 29 July – 3 August 2000, ICSEES, Tampere. Helsinki, 2000. С. 331 (Совм. с Л. Спроге).

2001

33. Пушкинский юбилей 1899 года в эстоноязычной периодике // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. IV (Новая серия). Тарту, 2001. С. 222–235.

2002

34. В. В. Розанов о Тургеневе (к проблеме истоков стиля Розанова) // Тыняновский сборник. Вып. 11: Девяты Тыняновские чтения (Резекне, 6–8 авг. 1998 г.). М., 2002. С. 335–343.

35. «Наполеон» Мережковского: право на историософию // Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia VIII: История и историософия в литературном преломлении. Тарту, 2002. С. 239–251.

2003

36. Иероним Ясинский: позиция и репутация в литературе // Блоковский сборник XVI: Александр Блок и русская литература первой половины XX века. Тарту, 2003. С. 57–65.

37. О предсимволизме в трудах З. Г. Минц // 200 лет русско-славянской филологии в Тарту. Тарту, 2003. С. 45–54 (Slavica Tartuensia).
38. [Реда.] Блоковский сборник XVI: Александр Блок и русская литература первой половины XX века. Тарту, 2003. 211 с.
39. Тургенев в книге Алексея Ремизова «Огонь вещей» // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 51. München, 2003. С. 121–131.

2004

40. Балтийская тема в поэтическом цикле К. Случевского «Песни из Уголка» // На перекрестке культур. Калининград, 2004. С. 57–68.
41. Декадентская тема в романе Иеронима Ясинского «Прекрасные уроды» // Модернизм и творчество Валерия Брюсова. М., 2004. С. 37–44.
42. Заметки о поэтическом цикле К. Случевского «Песни из Уголка» // Антропология культуры. М., 2004. С. 124–136.
43. [Публ., вступ. ст. и коммент.] Ясинский И. Отрывок из мемуаров «Роман моей жизни» // Вторая проза. Таллинн, 2004. С. 158–170.
44. [Сост.] Минц З. Г. Избранные труды в трех книгах. Книга 3: Поэтика русского символизма. СПб., 2004. 480 с.

2005

45. Миф о национальном демоне в прозе Фридеберта Тугласа (на материале новеллы «Поэт и идиот») // Балтийские перекрестки. М., 2005. С. 117–129.
46. О литературных подтекстах поэтического цикла К. Случевского «Мефистофель» // Труды по русской и славянской фило-

- логии. Литературоведение. V (Новая серия). Тарту, 2005. С. 168–180.
47. Zara Mints // Eesti teaduse biograafiline leksikon. Tallinn, 2005. Kd 2. Lk 335.

2006

48. Александр I в поэме К. Случевского «Призрак» // *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia X: «Век нынешний и век минувший»: культурная рефлексия прошедшей эпохи.* В 2 ч. Тарту, 2006. Ч. 1. С. 238–250.
49. Константин Случевский и Лермонтов (о стихотворениях Случевского, написанных пятистопным хореем) // Блоковский сборник XVII: Русский модернизм и литература XX века. Тарту, 2006. С. 19–34 (*Humaniora: Litterae Russicae*).
50. К. Случевский — несостоявшийся соратник «старших» символистов: взгляд Валерия Брюсова // *Эткиндовские чтения II–III: Сборник статей по материалам Чтений памяти Е. Г. Эткинда.* СПб., 2006. С. 88–99.
51. Некрасовские мотивы в поэме К. Случевского «Поп Елисей» // *Собрание сочинений. К шестидесятилетию Льва Иосифовича Соболева.* М., 2006. С. 456–469.
52. О литературных подтекстах поэтического цикла К. Случевского «Мефистофель» // *Toronto Slavic Quarterly: Academic Electronic Journal in Slavic Studies.* 2006. № 15.
<http://sites.utoronto.ca/tsq/15/pild15.shtml>
53. О метаисторических балладах К. Случевского // *История и повествование.* М., 2006. С. 210–221.
54. [Ред.] Блоковский сборник XVII: Русский модернизм и литература XX века. Тарту, 2006. 268 с. (*Humaniora: Litterae Russicae*).

55. Творчество И. С. Тургенева в оценке Валерия Брюсова // Toronto Slavic Quarterly: Academic Electronic Journal in Slavic Studies. 2006. № 18. <http://sites.utoronto.ca/tsq/18/pild18.shtml>
56. Ivan Turgenev. Kuu aega maal // Teatriprogramm. Tallinn, 2006.
57. Tuglas ja Dostojevski. Märkmeid novellist “Poet ja idioot” // Keel ja Kirjandus. 2006. Nr 1. Lk 36–43.

2007

58. Гейне в литературном диалоге К. Случевского и Вл. Соловьева // «На меже меж Голосом и Эхом»: Сборник статей в честь Татьяны Владимировны Цивьян. М., 2007. С. 156–164.
59. О литературном генезисе мотива «пляски смерти» в книге стихов Андрея Белого «Пепел» // Wiener Slawistischer Almanach. Band 60. München, 2007. S. 237–247.
60. [Рец.] Tallinna tekst vene kultuuris // Keel ja Kirjandus. 2007. Nr 1. Lk 66–68 (Рец. на изд.: Балтийский архив. Русская культура в Прибалтике IX: «Таллинский текст» в русской культуре. Сборник в честь проф. И. З. Белобровцевой — к 60-летию со дня рождения. Tallinn, 2006).
61. F. Dostojevski “Sortsid” kui romaan-pamflett // Teatriprogramm. Tallinn, 2007.

2008

62. Вопрос о русском влиянии в литературно-критическом наследии Фр. Тугласа // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. VI (Новая серия): К 85-летию Павла Семеновича Рейфмана. Тарту, 2008. С. 218–229 (Humaniora: Litterae Russicae).

63. Некоторые итоги «путеводительного проекта» // Путеводитель как семиотический объект. Тарту, 2008. С. 7–15 (Humaniora: Litterae Russicae) (Совм. с Л. Киселевой и Т. Степанищевой).
64. О композиции «Стихотворений» А. А. Фета: Фет и Гейне // И время и место: Историко-филологический сборник к шестидесятилетию Александра Львовича Осповата. М., 2008. С. 324–334.
65. О литературном генезисе мотива «пляски смерти» в книге стихов Андрея Белого «Пепел» // Андрей Белый в изменяющемся мире: к 125-летию со дня рождения. М., 2008.
66. Путеводители по Эстонии на русском и эстонском языках (1940–1970-е гг.): композиция и принципы отбора материала // Путеводитель как семиотический объект. Тарту, 2008. С. 138–151 (Humaniora: Litterae Russicae).
67. Eestimaa ja eestlaste kuju muutumine 19.–20. saj reisijuhtides // Keel ja Kirjandus. 2008. 12. Lk 968–973 (Kaasautorid: L. Kisseljova ja T. Stepaništševa).
68. Küsimus “vene mõjust” Fr. Tuglase artiklis “Valeri Brjusov” // Noor-Eesti kümme aastat: esteetika ja tähendus / Special issue on Noor-Eesti (Young Estonia). Vol. 1. № 1–2. Tartu, 2008. Lk 178–186 (Studia Humaniora Estonica).
69. Mõned järeldused “reisijuhtide” projektist // Путеводитель как семиотический объект. Тарту, 2008. С. 296–301 (Humaniora: Litterae Russicae) (Kaasautorid: L. Kisseljova ja T. Stepaništševa).

2009

70. Владимир Соловьев и Константин Случевский (из комментария к стихотворениям Вл. Соловьева) // Тыняновский сборник. Вып. 13: XII–XIII–XIV Тыняновские чтения. Исследования. Материалы. М., 2009. С. 148–161.

71. «Думы» как сверхстиховое единство в русской поэзии XIX – нач. XX века // На рубеже двух столетий: Сборник в честь 60-летия Александра Васильевича Лаврова. М., 2009. С. 256–264.
72. О литературных подтекстах и рецепции стихотворения К. Случевского «После казни в Женеве» // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. VII (Новая серия): К 80-летию со дня рождения Зары Григорьевны Минц; К 85-летию со дня рождения Юрия Михайловича Лотмана. Тарту, 2009. С. 178–191 (Humaniora: Litterae Russicae).
73. Kriitika ja kirjandusteadus vene emigrantide kultuuris // Keel ja Kirjandus. 2009. Nr 1. Lk 77–80.

2010

74. [Вступ. ст.] Литературная судьба и мемуары Иеронима Ясинского // Ясинский И. Роман моей жизни: Книга воспоминаний. В 2-х т. М., 2010. Т. 1. С. 5–42.
75. «Зодчество» Вл. Соловьева и «Вечерние огни» Фета // От Кибирова до Пушкина: Сборник в честь 60-летия Н. А. Богомолова. М., 2010. С. 94–96.
76. Комментарии: Роман моей жизни; Приложение I // Ясинский И. Роман моей жизни: Книга воспоминаний. В 2-х т. М., 2010. Т. 2. С. 206–409 (Совм. с Т. Мисникевич).
77. Поэзия Фета как тема в структуре сборника Федора Сологуба «Пламенный круг» // Федор Сологуб: Биография, творчество, интерпретации: Материалы IV Международной научной конференции. СПб., 2010. С. 343–353.
78. Поэзия Фета как тема в структуре сборника Ф. Сологуба «Пламенный круг» // Русская литература. 2010. № 2. С. 41–47.
79. [Ред.] Блоковский сборник XVIII: Россия и Эстония в XX веке: диалог культур. Тарту, 2010. 363 с. (Humaniora: Litterae Russicae).

80. [Сост.] *Con amore*: Историко-филологический сборник в честь Л. Н. Киселевой. М., 2010. 687 с. (Совм. с Р. Лейбовым, А. Немзером, Т. Степанищевой).
81. [Сост. и комм.] Ясинский И. Роман моей жизни: Книга воспоминаний. В 2-х т. М., 2010 (Совм. с Т. Мисникевич).
82. Художник в культурном пространстве Италии: «Итальянские стихи» Блока в контексте поэзии Фета и русских символистов // *Con amore*: Историко-филологический сборник в честь Л. Н. Киселевой. М., 2010. С. 495–503.
83. Художник в культурном пространстве Италии: «Итальянские стихи» Блока в контексте поэзии Фета и русских символистов // *Шахматовский вестник*. Вып. 10–11. М., 2010. С. 371–380.
84. Эссе А. Х. Таммсааре о Достоевском в контексте публицистики писателя 1910-х–1920-х гг. // *Блоковский сборник XVIII: Россия и Эстония в XX веке: диалог культур*. Тарту, 2010. С. 125–136 (*Humaniora: Litterae Russicae*) (Совм. с К. Тоомель).
85. А. Н. Таммсааре essee Dostojevskist kirjaniku 1910–1920. aastate publitsistika kontekstis // *Блоковский сборник XVIII: Россия и Эстония в XX веке: диалог культур*. Тарту, 2010. С. 255–264 (*Humaniora: Litterae Russicae*) (Каасатор К. Тоомел).
86. Igor Severjanini Henrik Visnapuu tõlked ja nende retseptioon // *Keel ja Kirjandus*. 2010. 2. Lk 24–32 (Каасатор Т. Мисникевиш).
87. Vabariigi Valitsuse 6.01.2011. a määrus nr 1 “Põhikooli riiklik õppekava”. Lisa 1: Ainevaldkond “Keel ja kirjandus” (*Kirjandus*) // *Riigi teataja*.
<https://www.riigiteataja.ee/aktilisa/1140/2201/8008/1m%20lisa1.pdf#>
(Каасаторид Т. Степаништшева jt.)
88. Vabariigi Valitsuse 06.01.2011. a määruse nr 2 “Gümnaasiumi riiklik õppekava”. Lisa 1: Ainevaldkond “Keel ja kirjandus” (*Kirjandus*) // *Riigi teataja*.
https://www.riigiteataja.ee/aktilisa/1140/1201/1002/VV2_lisa1.pdf#
(Каасаторид Т. Степаништшева jt.)

2011

89. Об эволюции личности и нации в романе А. Х. Таммсааре «Я любил немку» (роль русской литературной традиции) // *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia XII: Мифология культурного пространства: К 80-летию С. Г. Исакова*. Тарту, 2011. С. 451–467 (*Humaniora: Litterae Russicae*).

90. Образ Эстонии и эстонцев в путеводителях XIX – первой половины XX века (взгляд извне и изнутри) // *Книга и литература в культурном пространстве эпох (XI–XX века)*. Новосибирск, 2011. С. 97–107 (Совм. с Л. Н. Киселевой и Т. Н. Степанищевой).

91. Поэзия Пушкина в автометаописаниях Фета (1850-е гг.) // *Пушкинские чтения в Тарту 5: Пушкинская эпоха и русский литературный канон: К 85-летию Л. И. Вольперт: В 2 ч.* Тарту, 2011. Ч. 1. С. 250–261 (*Humaniora: Litterae Russicae*).

92. Ärasõit kui vabanemine. Eesti teema ja Tolstoi traditsioon Jaan Krossi romaanis “Professor Martensi ärasõit” // *Keel ja Kirjandus*. 2011. Nr 6. Lk 416–424.

2012

93. Игорь Северянин — переводчик поэзии Хенрика Виснапуу // *Русская литература*. 2012. № 2. С. 192–202 (Совм. с Т. Мисникевич).

94. К истории стихотворения Фета «Тургеневу» // *История литературы. Поэтика. Кино: Сборник статей в честь М. О. Чудаковой*. М., 2012. С. 308–315.

95. К 50-летию Блоковских конференций в Тарту // *Анна Ахматова: Эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник*. Симферополь, 2012. Вып. 10. С. 168–172.

96. David Samoilov’s Poem “Richter” and its Translation by Jaan Kross // *Works on Russian and Slavic Philology. Literary Criti-*

- cism. VIII: Jaan Kross and Russian Culture. Tartu, 2012. С. 138–145 (Acta Slavica Estonica II).
97. [Ed.] Works on Russian and Slavic Philology. Literary Criticism VIII: Jaan Kross and Russian Culture. Tartu, 2012. 256 p. (Acta Slavica Estonica II).
98. Introduction from the Editor // Works on Russian and Slavic Philology. Literary Criticism. VIII: Jaan Kross and Russian Culture. Tartu, 2012. С. 9–14 (Acta Slavica Estonica II).
99. Leitmotiivide poetika Jaan Krossi romaanis “Keisri hull” // Keel ja Kirjandus. 2012. Nr 12. Lk. 889–904.
100. Poetics of the Leitmotifs of Jaan Kross’s Novel “The Czar’s Madman” // Works on Russian and Slavic Philology. Literary Criticism. VIII: Jaan Kross and Russian Culture. Tartu, 2012. С. 15–33 (Acta Slavica Estonica II).
101. The Tolstoyan Tradition and Estonian Theme in Jaan Kross’s Novel “Professor Martens’s Departure” // Works on Russian and Slavic Philology. Literary Criticism. VIII: Jaan Kross and Russian Culture. Tartu, 2012. С. 71–81 (Acta Slavica Estonica II).

2013

102. О структурных особенностях романа Яана Кросса «Императорский безумец» // Сборник научных статей в честь профессора Латвийского университета Людмилы Васильевны Спроге. Рига, 2013. С. 196–215.
103. [Подг. текста, коммент., послесл.] Павел Иртель. Андрей Белый. Таллинский русский голос. 1934. 20 января // Памяти Андрея Белого: Сборник статей и материалов. М., 2013. С. 231–240.
104. Поэзия А. А. Фета в дореволюционном школьном каноне // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение IX: Хрестоматийные тексты: русская педагогическая практи-

ка XIX в. и поэтический канон. Тарту, 2013. С. 79–88 (*Acta Slavica Estonica IV*).

105. [Публ., коммент., послесл.] Юрий Иваск. Андрей Белый (1880–1934). Новь (Таллинн). 1934. № 6 // Памяти Андрея Белого: Сборник статей и материалов. М., 2013. С. 333–341.

106. Стихотворение Давида Самойлова «Рихтер» и его эстонский перевод // (Не)музыкальное приношение или *Allegro affettuoso*: Сборник статей к 65-летию Бориса Ароновича Каца. СПб., 2013. С. 620–628.

107. Хрестоматийный и «другой» Афанасий Фет в лирике Федора Сологуба 1890-х гг. // Русская литература. 2013. № 4. С. 35–41.

108. Table-talk Полонского и юбилей Фета // Статьи на случай: Сборник в честь 50-летия Р. Г. Лейбова. Тарту, 2013.

http://www.ruthenia.ru/leibov_50/Pild.pdf

109. Isiku ja rahvuse arenemisest Tammsaare romaanis “Ma armastasin sakslast” (turgenevlike reministsentside roll) // Armastus ja sotsioloogia: A. H. Tammsaare romaan “Ma armastasin sakslast”. Moodsa eesti kirjanduse seminar 2. Tallinn, 2013. Lk 134–143.

2014

110. Литературная стратегия Фета в «Моих воспоминаниях». Письма Толстого // *Wiener Slawistischer Almanach*. Bd. 74. München, 2014. S. 85–101.

111. Метафорика и образность в стихотворных посланиях Фета Л. Н. Толстому // Лотмановский сборник IV. М., 2014. С. 362–373.

112. О пародийном элементе в поздних стихотворениях А. А. Фета // Русская литература. 2014. № 1. С. 129–135.

113. Стратегия текста автобиографической направленности в поэзии А. Фета 1860-х гг. // *Studia Russica Helsingiensia et Tartuen-*

sia XIII: Политика литературы — поэтика власти. М., 2014. С. 143–155.

114. The Artist in N. S. Leskov's National Myth // *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia XIV: Russian National Myth in Transition*. Tartu, 2014. P. 173–187 (*Acta Slavica Estonica VI*).

2015

115. Александр Блок в эстонских переводах: общая стратегия и имплицитная поэтика переводчика // Блоковский сборник XIX: Александр Блок и русская литература Серебряного века. Тарту, 2015. С. 127–142 (*Acta Slavica Estonica VII*).

116. [Ред.] Блоковский сборник XIX: Александр Блок и русская литература Серебряного века. Тарту, 2015. 269 с. (*Acta Slavica Estonica VII*).

117. Толстовские мотивы в романе Яана Кросса «Уход профессора Мартенса» // *Русско-французский разговорник, или / ou Les Causeries du 7 Septembre: Сборник статей в честь Веры Аркадьевны Мильчиной*. М., 2015. С. 230–245.

118. Valgustussajandi kangelane ja rahvuslik müüt Jaan Krossi “Rakvere romaanis” // *Keel ja Kirjandus*. 2016. Nr 1. Lk 100–110.

2016

119. Звучащий камень в лирике А. А. Фета // *Диалог с камнем: от природы к культуре: Сборник статей*. М., 2016. С. 104–113.

120. Некрасовский миф в поэзии и публицистике Фета (1860–1880-е гг.) // *Карабиха: Историко-литературный сборник*. Вып. IX. Ярославль, 2016. С. 59–72.

121. Ideology and Poetics in the Estonian Translations of Nikolai Leskov // *Sociology Studies*, 6. № 5 (60). P. 312–319 (With L. Kiseljova).

2017

122. К истории одного анонимного перевода: роман А. Н. Толстого «Петр Первый» в «Хрестоматии» для эстонских школьников XI класса // Труды по русской и славянской филологии X. Стратегии перевода и государственный контроль. Translation Strategies and State Control. Тарту, 2017. С. 299–311 (Acta Slavica Estonica IX).

123. Конструирование образа рассказчика в «Моих воспоминаниях» А. А. Фета. Письма Толстого // Юбилейный форум в честь Татьяны Владимировны Цивьян. 3 февраля.

https://docs.wixstatic.com/ugd/770515_eff8287dd64e4a17ac00814fff0c844a.pdf

124. [Науч. ред.] Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 93: Идеологические контексты русской культуры XIX–XX вв. и поэтика перевода. Peter Lang, 2017. 210 S.

125. Нейтрализация сказа в эстонских переводах Н. С. Лескова (1950–1960-е гг.) // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 93: Идеологические контексты русской культуры XIX–XX вв. и поэтика перевода. Peter Lang, 2017. S. 183–203.

126. Перевод как «интериоризация»: Фридеберт Туглас — переводчик романа А. Н. Толстого «Петр Первый» // Труды по русской и славянской филологии X. Стратегии перевода и государственный контроль. Translation Strategies and State Control. Тарту, 2017. С. 135–155 (Acta Slavica Estonica IX).

127. Поэтические смыслы в цикле А. А. Фета “Romanzero”: перевод музыки в слово // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 93: Идеологические контексты русской культуры XIX–XX вв. и поэтика перевода. Peter Lang, 2017. S. 117–133.

128. [Ред.] Труды по русской и славянской филологии X. Стратегии перевода и государственный контроль. Translation Strategies and State Control. Тарту, 2017. 395 с. (Acta Slavica Estonica IX).

129. Стратегия литературного поведения в «Моих воспоминаниях» А. А. Фета. Письма Льва Толстого // Семиотика поведения и литературные стратегии: Лотмановские чтения – XXII. М., 2017. С. 215–231.

130. Textbook and “Other” Fet in Fyodor Sologub’s Lyrics of 1890 // [Сайт] Федор Сологуб: Литературный архив.

<http://sologub.literature-archive.ru/en/research/lea-pild-textbook-and-other-fet-fyodor-sologubs-lyrics-1890>.

2018

131. <Воспоминания о Заре Григорьевне Минц> // Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia XVI: Серебряный век в русской литературе и культуре конца XIX – первой половины XX вв. К 90-летию со дня рождения З. Г. Минц. Тарту, 2018 (Acta Slavica Estonica X).

132. Мой Тургенев: взгляд филолога // [Сайт] Горький. 2018. <https://gorky.media/context/moj-turgenev/>

133. [Реда.] Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia XVI: Серебряный век в русской литературе и культуре конца XIX – первой половины XX вв. К 90-летию со дня рождения З. Г. Минц. Тарту, 2018 (Совм. с Т. Степанищевой) (Acta Slavica Estonica X).

134. Семантический ореол музыки Бетховена в творчестве Фета // Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia XVI: Серебряный век в русской литературе и культуре конца XIX – первой половины XX вв. К 90-летию со дня рождения З. Г. Минц. Тарту, 2018 (Acta Slavica Estonica X).

135. Tõlkimine kui interioriseerimine: Friedebert Tuglas Aleksei Tolstoi romaani “Peeter Esimene” tõlkijana // Tõlkija hääl. 2018. VI. Lk 136–148.

Составили Мария Боровикова, Александра Чабан