

READING IN RUSSIA
PRACTICES OF READING AND LITERARY COMMUNICATION
1760-1930

Edited by Damiano Rebecchini and Raffaella Vassena





READING IN RUSSIA

**Practices of Reading
and Literary Communication, 1760-1930**

Edited by Damiano Rebecchini and Raffaella Vassena

di/*segni*

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere
Facoltà di Studi Umanistici
Università degli Studi di Milano

© 2014 degli autori dei contributi e di Damiano Rebecchini
e Raffaella Vassena per l'insieme del volume
ISBN 978-88-6705-247-9

ILLUSTRAZIONE DI COPERTINA:
Aleksandr Rodchenko, *Portret materi*, 1924.

di/segni
n° 9

Collana sottoposta a double blind peer review
ISSN: 2282-2097

Grafica:

Raúl Díaz Rosales

Composizione:

Ledizioni

Disegno del logo:

Paola Turino

STAMPATO A MILANO
NEL MESE DI OTTOBRE 2014

www.ledizioni.it
www.ledipublishing.com
info@ledizioni.it
Via Alamanni 11 – 20141 Milano

Tutti i diritti d'autore e connessi sulla presente opera appartengono all'autore.
L'opera per volontà dell'autore e dell'editore è rilasciata nei termini della licenza
Creative Commons 3.0, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web
<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/it/legalcode>



Direttore

Emilia Perassi

Comitato scientifico

Monica Barsi	Francesca Orestano
Marco Castellari	Carlo Pagetti
Danilo Manera	Nicoletta Vallorani
Andrea Meregalli	Raffaella Vassena

Comitato scientifico internazionale

Albert Meier (Christian-Albrechts-Universität zu Kiel)	Sabine Lardon (Université Jean Moulin Lyon 3)
Luis Beltrán Almería (Universidad de Zaragoza)	Aleksandr Ospovat - Александр Осповат (Высшая Школа Экономики – Москва)
Patrick J. Parrinder (Emeritus, University of Reading, UK)	

Segretaria di redazione

Laura Scarabelli

Comitato di redazione

Nicoletta Brazzelli	Laura Scarabelli
Simone Cattaneo	Cinzia Scarpino
Margherita Quaglia	Sara Sullam

CONTENTS

<i>“Reader, Where Are You?” An Introduction</i>	II
D. REBECCHINI, R. VASSENA	
<i>Нормативная критика и романное чтение в России середины XVIII века</i>	39
Р. БОДЭН	
<i>Книги и чтение в автобиографических повествованиях о детстве русских писателей XVIII–XIX вв.: опыт прочтения</i>	59
Л. РОССИ	
<i>Письменная литература в России в XIX веке, ее социокультурные функции и читатели</i>	79
А. РЕЙТБЛАТ	
<i>Reading with Maps, Prints and Commonplace Books, or How the Poet V.A. Zhukovsky Taught Alexander II to Read Russia (1825-1838)</i>	99
D. REBECCHINI	
<i>How Not to Read: Belinsky on Literary Provincialism</i>	117
A. LOUNSBERY	
<i>Writing the Russian Reader into the Text: Gogol, Turgenev, and Their Audiences</i>	129
E.M. BOJANOWSKA	
<i>Dostoevsky’s Poor People: Reading as if for Life</i>	143
R. FEUER MILLER	

<i>Публичные литературные чтения эпохи Великих реформ как пример коммуникативной (не)удачи</i>	165
P. VASCEHA	
<i>V.N. Golitsyn Reads Anna Karenina: How One of Karenin's Colleagues Responded to the Novel</i>	189
W.M. TODD III	
<i>The Young Chekhov: Reader and Writer of Popular Realism</i>	201
J. BROOKS	
<i>Заметка к теме: Диалог с читателем в русских журналах 1900-х – 1910-х годов</i>	219
O. LEKMANOV	
<i>Making the Symbolist Book / Fashioning the Symbolist Reader: the Case of Aleksandr Dobroliubov's Collected Verses</i>	229
J. STONE	
<i>Русская литература между читателем и писателем: от Соцреализма до Соцарта</i>	249
E. DOBRENKO	
ABSTRACTS IN ENGLISH	263
AUTHORS	269
INDEX OF NAMES	273

“READER, WHERE ARE YOU?”
AN INTRODUCTION¹

Damiano Rebecchini, Raffaella Vassena

1. “Reader, where are you?”, wondered, in the mid-1880s, Mikhail Saltykov-Shchedrin, one of the Russian writers that paid the most attention to the readership of his time. His question arose from the difficulty he experienced in grasping the key features of the contemporary reader, especially in the last decades of the 19th century. In that period, the Russian reading audience was characterised by great cultural fragmentation, with few new books, a defective distribution network, a small number of both public and private libraries spread over a huge territory, with a reduced readership and incomplete collections.² Nonetheless, in spite of the difficult spread of reading in Russia – compared with the rest of Europe, the USA and Australia – the study of Russian readers began precisely in that period. And this debut is as little known as it was brilliant.

The history of reading in Russia has very bright origins (1880s-1920s), a rather dark past (1930s-1960s), a lively recent history (starting from the 1970s) and, hopefully, a “shining future.”³ We will attempt, in this introduction, to highlight some steps that we deem relevant in the shaping of a discipline that may seem recent but has, in fact, ancient origins.

As early as the 19th century, important authors like Nikolai Karamzin, Faddei Bulgarin, Ivan Goncharov and Mikhail Saltykov-Shchedrin left

¹ Pages 11-27 were written by Damiano Rebecchini, pages 27-31 by Raffaella Vassena.

² Rubakin 1895: 11-102.

³ On the 19th century origins of the history of reading in Russia, see Bank 1969 and Kogan 1969. A short and incomplete review of some studies on reading in Russia between the 18th and the 19th century is found in Stroev 1995: 181-196. For a more complete bibliography, see Reitblat 1992b.

us illuminating writings on the condition of readers in their age⁴. We believe that the founding of a proper scientific discipline, though, can be traced back to the late 19th century, and is especially linked to one specific name, Nikolai Rubakin's, and one specific event, the "discovery" of the popular reader⁵. Ever since the 1880s, Rubakin had understood that, in order to study this new phenomenon – the rapid spread of reading among country people and factory workers after Alexander II's reform of public education (1864) – the impressionist and amateur methods used by many keen writers and teachers, from Lev Tolstoy to Khristina Alchevskaia, were no longer viable. There was the need for a certain critical distance guaranteed by a scientific method; indeed, there was the need to employ the methods used in ethnology. The first steps in the new discipline were precisely informed by ethnology and anthropology, in the cultural discovery of the other, of the mysterious 'popular reader' (*chitatei' iz naroda*). Yet Rubakin, differently from many of his contemporaries like Semen Rappoport and Aleksandr Prugavin, does not limit himself to studying the popular reader, but relies on a wide range of human and social sciences, from statistics to psychology, to investigate the evolution of reading in the entire Russian society of the second half of the 19th century.⁶ Between the late 1880s and the early 1890s, he thus wrote a masterful book for its time: *Etiudy o russkoi chitaiushchei publike. Fakti, tsifry, nabliudeniia* (Studies on the Russian Readership. Facts, Figures, Observations, 1895). In *Etiudy o russkoi chitaiushchei publike*, we can already spot a series of methodological problems relevant not only for the future development of the discipline in Russia, but essential to this day in the history of reading *tout court*.⁷

In his study, Rubakin first proves the need to relate any quantitative analysis on reading (data on new titles published, circulation, reprints, the number of bookshops per city, percentages of literacy and education among the population, the attendance of libraries and reading halls, etc.) to qualitative close observations of readers. He always tends to check the data of official statistics (e.g. those provided by the State Committee for the press, by the local committees for literacy, by the managements of public libraries and *zemstvo*, etc.) against information collected on the field: between 1889 and 1907, he came into direct contact with more than 5100 readers, teachers,

⁴ See Karamzin 1964: 176-179; Bulgarin 1998: 45-55; Goncharov 1955: 170-182; Saltykov-Shchedrin 1970: 7-35; Saltykov-Shchedrin 1974: 133-154.

⁵ In general, on Rubakin, see Simsova 1968, Senn 1977, and Rubakin A. 1979.

⁶ See An-skii 1894 (a pseudonym of Rappoport), Prugavin 1895, An-skii 1913. One of the rare works of that period that investigates what the Russian upper classes read is Lederle 1895.

⁷ See Darnton 1986: 5-30.

librarians.⁸ Rubakin insists on the need to study readers in their homes, in libraries and reading halls, in order to observe their behaviours, habits, automatisms. He observes, for example, how the books in private collections do not always correspond to the owner’s readings, and how the books taken out from libraries are returned with uncut pages, etc. In so doing, Rubakin well describes the complex relationship linking the country’s social and political life and the evolution of reading in Russia, between moments of inertia and of acceleration (the activism of Russian readers in the 1860s, the fragmentation and the paralysis of the 1880s, etc.).

But not only. Rubakin senses the need to categorize readers not so much based on their social class, as to their different ways of reading and using the written word.⁹ From his very first investigation, he aims at going beyond all rigid sociological categories and outlining a psychological typology of readers based on the function they attribute to books.¹⁰ In our view, the lively close-up portrait he draws of different popular readers – the intellectual reader, the practical-utilitarian reader, the scientist-reader, etc. – in the final chapters of his work remains exemplary to this day.¹¹ And in the following decades he would multiply his attempts at providing a scientific basis to a new discipline, bibliopsychology, that focused precisely on the psychology of readers. His massive research would thus result in the creation, first, of the bibliopsychology section of the J.J. Rousseau Institute of Geneva in 1916 and, in 1928, of the International Institute of Bibliological Psychology in the same city. Based on research by German psychologists like Wilhelm Wundt and Hermann Ebbinghaus, and on theories by scientists like Richard Semon and Ivan Pavlov, in the 1920s Rubakin elaborated a series of relevant works on the psychology of readers, from *Introduction à la psychologie bibliologique* (1922) to *Psikhologiia chitatelia i knigi* (The psychology of the reader and books, 1928).¹² In these studies, Rubakin devises some concepts like “interverbal expectation” and “interverbal associations,” which seem today closer to the categories developed, some forty years later, by Roman Ingarden and Wolfgang Iser in their phenomenology of reading.¹³ Rubakin goes as far as describing

⁸ Rubakin 1895: 7-102. On collecting information from correspondences with readers, see Rubakin 1975, vol. 1: 12 and collection N. 358 (N.A. Rubakin) of the Manuscript Section of the Russian State Library.

⁹ Rubakin 1895: 20 and 155-191.

¹⁰ The interest in a psychological typology of readers will return in the USSR thanks to, among others, Shafir 1927, Val’dgard 1931 and Beliaeva 1977.

¹¹ Rubakin 1895: 158-191.

¹² See Rubakin 1968: 26-46. On the influence of various scientific disciplines on Rubakin’s research on reading, see Sorokin 1968: 55-68.

¹³ See Rubakin 1968: 26-46. According to Evgeny Dobrenko, “Rubakin was the first to formulate the basic ideas of the ‘aesthetics of reception,’” in Dobrenko 1997b: 10.

the reading process in these terms: “Every reader builds up a projection of every book he reads [...]. The ‘special method’ of bibliopsychology consists of statistical evaluation of the excitations experienced by the reader during the process of reading.”¹⁴ These ideas seem to anticipate, on the one hand, those of Reader-Response Criticism and, on the other, the more recent ones of cognitive psychology and the “reading sciences.”¹⁵ At the same time, though, Rubakin does not consider reading a mechanistic and deterministic process, but grants his reader some freedom. Starting from the vision of the linguist Aleksandr Potebnja, Rubakin develops his own idea of “reader’s creativity” corresponding to the “author’s creativity,” the former interacting with the latter in a relationship that is both free from and dependent on the text.¹⁶ Potebnja had written: “We can understand a poetic work insofar as we participate in its creation.”¹⁷ For Rubakin, too, it is the reader who constructs, combines, re-creates the text: “It is the living being which creates, constructs and combines; the book is no more than an instrument.”¹⁸ The text instructs, the reader constructs. In his view, Rubakin seems to foresee not only the structuralist interpretation of reading as construction, for example Tzvetan Todorov’s, but also the more open and suggestive view of Michel De Certeau of reading as a form of “poaching,” a tactic full of artifices, which leaves great freedom to the reader to move within the text.¹⁹

Following the French critic Émile Hennequin and his *La critique scientifique* (1887), Rubakin had also hinted, in his first research, to the complex relationship between the study of reading and that of literary works. In the introduction to *Etiudy*, he wrote: “The history of literature is not only the history of authors and their works, through which some ideas reach society, but is also the history of the readers of such works. (...) The study of an author’s readers and admirers contributes to understanding the author himself. (...) Between the reader and the writer, between the psychological characteristics of the former and those of the latter, there is such a close and complex connection that they indeed are a whole, one single entity.”²⁰ However, during the 1910s and 1920s, this aspect remained in the background in his research. Motivated especially by a populist ethical imperative, Rubakin mostly wrote to disseminate science among the new popular readership. He assembled important bibliographic tools to help librarians and the new

¹⁴ Rubakin 1968: 26.

¹⁵ See e.g. Tompkins 1980: IX; Dehaene 2007.

¹⁶ See Rubakin A. 1979: 151.

¹⁷ Potebnja 1894: 136.

¹⁸ Simsova 1968: 14.

¹⁹ See Todorov 1980: 67-82 and De Certeau 1990: 239-255.

²⁰ Rubakin 1895: 1-2.

readers to find their way in the world of books (*Sredi knig*, Among books, 1905) and developed his scientific research on the psychology of individual readers. It was precisely his focus on the psychology of individual readers, the lack of a ‘class’ vision, that which will determine the ban on his works during the following decades when Stalin ruled.

2. Between the late 1910s and the 1920s, a group of linguists and literary critics from St. Petersburg and Moscow would conduct a series of studies in which the issue of the reader (and of the listener) is considered a relevant moment in the construction of the literary text. We are thinking in particular of certain works by some Russian formalists like “Oda kak oratorskii zhanr” (The ode as an oratorical genre, written in 1922) by Yurii Tynianov, or “O kamernoi deklamatsii” (On chamber declamation, 1923) by Boris Eikhenbaum.²¹ Here the problem of reading, not meant as reception but as oral reproduction of a written text, is the starting point of a fruitful investigation which, stimulated by the reading performances of his main contemporary Russian poets (from Blok to Maiakovsky), and supported by parallel German research on Ohrenphilologie (E. Sievers), will lead Eikhenbaum and his colleagues, between the late 1910s and the early 1920s, to study the fundamental melodic-syntactic elements informing poetic language (e.g. in *Melodika russkogo liricheskogo stikha*, Melody of Russian Lyric Poetry, 1922).²²

Generally speaking, in their main works, formalist critics seem to be more interested in the mechanisms behind the production and operation of the literary text than those linked to their reception. And, in particular, the reader they refer to is not an empiric reader, but rather a totally abstract and ideal entity, almost like a “model reader,” to use Umberto Eco’s term.²³ Nonetheless, even formalists who, to react against impressionism and the late 19th century psychologism, seemed to want to ban the empirical reader from their analyses, cannot in fact do without him, especially when, in the mid-1920s, they have to face the problem of literary evolution.²⁴ Some key concepts they elaborated to explain evolution, like “effacement” or the “automatization” of certain literary elements (meter, plot structure, etc.) presuppose first the reader’s reactions, and only later those of the author of the text. The need to analyse the interaction between literary phenomena (like genres) and popular and everyday linguistic phenomena, the *byt* (e.g. the familiar letter, the drawing-room poetry album, the *feuilleton*, etc.) encour-

²¹ Eikhenbaum 1969: 512-541; Tynianov 1977b: 227-252.

²² These studies will be developed in particular by scholars at Leningrad’s Institut Zhivogo Slova and Institut Istorii Iskusstv, where Sergei Bernshtein will set up a lab for recording poets and writers of the time reading poetic texts. See Vassena 2007.

²³ See Eco 1984: 7-8.

²⁴ See Tynianov 1977c: 270-281.

aged formalists to widen the subject of their historical-literary analyses significantly.²⁵ Thus, especially in the late 1920s, formalists began to deal with issues such as the role of publishers-booksellers, the situation of the book market, the demand, the places where literature was consumed, the professionalization of literature-writing between the 18th and 19th centuries, etc.²⁶ Thus emerged a number of innovative works that shed light on the past of Russian readers. Let us consider, for example, Viktor Shklovsky's book *Matvei Komarov, zhitel' goroda Moskvyy* (Matvei Komarov, Inhabitant of the city of Moscow) (1929) on the "lackey literature" of a minor 18th century Russian writer and his readership.²⁷ Another example is the work by three of Eikhenbaum's disciples, T. Grits, V. Trenin and M. Nikitin, *Slovesnost' i komertsiiia. Knizhnaia lavka A.F. Smirdina* (Literature and trade. A.F. Smirdin's bookshop, 1929), on the trade of the great St. Petersburg bookseller Aleksandr Smirdin and the professionalization of literature-writing in Russia from the 18th century to the 1830s.²⁸ Yet another example is M. Aronson and S. Reiser's volume *Literaturnye kruzhki i salony* (Literary salons and groups, 1929), which reviews the main places of literary production and consumption in the first half of the 19th century, focusing on reading practices, forms of circulation and the appropriation of texts.²⁹

It was Aleksandr Beletskii, though, a critic far from the world of formalism and a professor at the University of Khar'kiv, where Potebnja taught, who, in our view, best develops the problem of the "reader as a participant in the literary process" in those years.³⁰ In a pioneering paper of 1922, titled "Ob odnoi iz ocherednykh zadach istoriko-literaturnoi nauki: Izuchenie istorii chitatelia" (On one of the immediate tasks of historical-literary scholarship: the study of the history of the reader, 1922), Beletskii raises, in particular, two key issues in the reader-author relationship: the problem of the implicit reader, especially in poetry, and the question of the stratification of literary tastes in society as an evolutionary factor in literary history. As happened with Rubakin, for Beletskii, too, Hennequin's book, *La critique scientifique*, has an important role in raising consciousness about the complexity of the reader-author relationship. But it was especially an essay by the poet Osip Mandel'shtam, "O sobesednike" (On the interlocutor),

²⁵ See Tynianov 1977a: 255-269; Eikhenbaum 2001: 61-70.

²⁶ At the same time, in those years the magazine *Lef*, close to the formalists, elaborated the concept of "social demand" (*sotsialnyi zakaz*), which sees the author as directly and unilaterally depending on its reading audience, in a relationship similar to that between producer and consumer. See Brik 1923: 214.

²⁷ Shklovskii 1929.

²⁸ Grits, Trenin, Nikitin 1929.

²⁹ Aronson, Reiser 1929. Also see *Literaturnye salony* 1930.

³⁰ Beletskii 1996: 37.

published in the magazine *Apollon* in 1913, which helped him develop the concept of "implicit reader" and its relevance in literary analysis.³¹ Naturally, neither Mandel'shtam nor Beletskii used the term "implicit reader" (coined by Wolfgang Iser in 1972 and modelled on Wayne Booth's "implicit author"). They rather talk about an "imaginary interlocutor," a "fictitious reader." Nonetheless, it is clear that they do not mean an empiric but a textual reality, with which the author establishes a dialogic relationship and which influences the reactions of the real reader. Mandel'shtam had written: "There is no poetry without dialogue," and the poet's dialogue is much purer, higher and more poetic as the imaginary "interlocutor" is less known, concrete and historically determined to him.³² And Beletskii had added: "The study of the reader starts from the study of the imaginary reader. This may sometimes coincide with the real reader. But it can also be one's 'secret and faraway friend,' 'the educated posterity, the young son of Phoebus,' 'the friend of the sacred truth.' Or even a mean ignorant person and an idiot, a representative of that crowd that the poet flees to find the solitude in which he will be able to converse with himself, with the posterity, with his muse. The idea of an imaginary interlocutor also applies to the latter case: indeed, without dialogue, not only poetry but any other form of creation is impossible."³³ An example of this is the acute analysis he makes of the evolution of the implicit reader in Nikolai Nekrasov's poetic production.³⁴ Beletskii concludes: "We thus wanted to put forward the idea that the study of fictitious readers, necessarily present in the poet's conscience during the creative act, can somehow shed light on the creative act itself."³⁵

Beletskii's essay is especially interesting because the critic does not just underline the importance of analysing the "fictitious reader" in an author's poetic production, but relates this analytic moment to a deeper reflection on the reactions of real readers and on historical and literary evolution. Starting from a famous paper by Gustav Lanson ("La méthode de l'histoire littéraire", 1910), Beletskii agrees with the French critic that "without a history of the Russian reader, the history of literature has no solid basis: it is mutilated; its conclusions, as rigorous as they may be, are partial, and none of its periods can be seriously evaluated."³⁶ But he also wonders: what reader are we talking about? In the case of 18th century Russia, for example, what reader

³¹ See Mandel'shtam 1987: 48-54.

³² *Ibid.*: 53.

³³ Beletskii 1996: 45.

³⁴ *Ibid.*: 43-44. These observations were later developed by Beletskii in his 1938 article "Nekrasov i ego sobesedniki."

³⁵ Beletskii 1996: 4.

³⁶ *Ibid.*: 39. As regards Lanson's article, see Lanson 1910: 385-413.

is it? And he quickly and masterfully sketches how, in the same period, the second half of the 18th century, and in the same Russian society, very different literary tastes and orientations coexisted. From the sophisticated world of the court to the uncultivated country gentry, from popular urban readers to the sect of the Old Believers scattered in the Russian forests, the literary tastes of the various communities of 18th century Russian readers were so distant as to represent, synchronically, the entire evolution of Russian literature from its origins till the end of the 18th century. “Where is thus the real Russian reader of the 18th century?”, wondered the critic, “at the Academy or in an estate outside of Moscow? In a village of the Saratov governorate or in a district town? In Northern Palmyra or in the Briansk forests? In all of these places, at the same time. And there is no reason to focus on one and discard the others. Choosing one over the others would confirm the thesis according to which in every historical period there is a certain social group that influences and promotes the general culture of that age. That is unquestionable. Yet, the history of literature, perhaps even more than the history of the other arts, also draws from underground rivers (emotions, the power of tradition, etc.), which flow invisibly only to emerge unexpectedly in the following age.”³⁷ Beletskii seems to want to accomplish Lanson’s dream of a *Histoire provinciale de la vie littéraire de la France* (1903), a “history of the culture and deeds of the obscure reading crowd.”³⁸ From this perspective, states Beletskii, the study of readers’ tastes in different social contexts and classes is no less relevant than the evolution of genres and literary forms: “the time has come to admit that a work is or isn’t literary, is first or second class, judging from the awareness that readers have of it.”³⁹ And the same applies to the following periods. At the end of the 19th century, while in some St. Petersburg or Moscow contexts they read the symbolist poets, in the remotest country estates they loved the classics from Pushkin’s age, while the peasant readers still read authors and texts from the early 18th century: “In Russia, space materialises time,” correctly wrote Aleksandr Stroevev.⁴⁰

3. There has always been a close relationship between the flourishing of sociological studies on the contemporary reader and the development of the history of reading. As seen, between the 1880s and the 1920s, the emergence on the cultural scene of a new figure, the popular and mass reader, and the numerous studies on this phenomenon, also greatly stimulated diachronic and historical investigations. During the 1920s the studies on the new Soviet

³⁷ Beletskii 1996: 42.

³⁸ See Lanson 1930: 8.

³⁹ Beletskii 1996: 40.

⁴⁰ Stroevev 1996: 26. On this matter, also see Rubakin 1895: 17-18.

readers, conducted through questionnaires and surveys “on the field,” were many and directed at identifying uses, tastes and preferences of real readers in different contexts (e.g. Red Army soldiers, Leningrad metal workers, Siberian peasants from the Altai region, etc.).⁴¹ In the 1930s, on the contrary, the interest in contemporary readers tended to be rapidly set aside. Increasingly, in the press and in the specialised literature, real readers were replaced by generic concepts like “the Soviet reader”, “the mass reader” (*massovyi chitatel'*), “mass reading public” (*massovaia chitaiushchaia publika*), in order to cover a reality that was still too diverse, in the eye of those in power, for a socialist society.⁴² This is the time when the myth of the “Soviet reader” is constructed, when the foundations of the legend of the Russians as “the most reading people in the world” (*samyi chitaiushchii narod v mire*) are laid, when the potential of reading is exalted only as a tool for ideological and political instruction, while stigmatizing its entertaining and escapist functions. Thus, the lively constructivist covers disappear from bookshops, the 19th century popular genres are banned (folk tales too, in the beginning!), and ideologically undesirable books are expurgated from libraries, relegated into collections not accessible to the ordinary reader (*spetskhrany*). At the same time, the studies on the history of reading in Russia also tend to decrease and disappear. And, simultaneously, the investigations on the history of the book, which had greatly flourished in the 1920s, promoted for example by Mikhail Kufaev and Mikhail Muratov, tend to become scarce in the 1930s.⁴³

The ‘rediscovery’ of the Russian reader and his history only occurs in the late 1960s, resulting from a series of favourable political and cultural conditions. On the one hand, it is linked to the ‘rehabilitation’ of sociology, which had been banned during Stalin’s years, but had been reaccepted by the 20th congress of the Communist Party in 1956 and officially recognised as an autonomous discipline by the 23rd congress of 1966.⁴⁴ This circumstance, for instance, allowed a group of Moscow sociologists, based at Moscow’s “Lenin” State Library, to restart investigating contemporary Soviet readers, showing in various studies how the Soviet readership was much more complex and diverse as shown in previous decades.⁴⁵ On the other hand, the ‘rediscovery’ of the reader is connected to the Soviet literary critics’ renewed attention for the theories of reception. This newly found interest is testified

⁴¹ Khlebtsevich 1923; Kleinbort 1925; Smushkova 1926; Bek, Toom 1927; Slukhovskii 1928; Toporov 1930.

⁴² See Lovell 2000: 29-35.

⁴³ See e.g. Kufaev 1927; Muratov 1931.

⁴⁴ Weinberg 1974 and Firsov 2012.

⁴⁵ See, e.g., *Sovetskii chitatel': Opyt konkretno-sotsiologicheskogo issledovaniia* 1968; *Kniga i chtenie v zhizni nebol'shikh gorodov* 1973; *Kniga i chtenie v zhizni sovetskogo sela* 1978. On this matter, also see Lovell 2000: 45-50.

to by a series of theoretical interventions by authoritative Soviet scholars, like the philosopher Valentin Asmus and the critics Mikhail Khrapchenko, Boris Meilakh and Vladimir Kantorovich, who encouraged a significant renovation of literary studies in the Soviet Union.⁴⁶ Partly also stimulated by western studies, like Robert Escarpit's *Sociologie de la littérature* (1968), the new investigations definitely went beyond the strict interpretative categories of sociology as identified by V.F. Pereverzev in the 1920s, significantly widening the discipline and methods of literary reception.⁴⁷ Papers like, for instance, Liudmila Beliaeva's "Tipy vospriatiia khudozhestvennoi literatury (psikhologicheskii analiz)" (Types of reception of literature. A psychological analysis, 1977), which provides an articulated typology of different aesthetic reactions to some Soviet literary texts – from the highly competent reader to that with a fragmentary, incomplete understanding of texts – represent an important evolution compared to previous Soviet studies.⁴⁸

Finally, a further contribution to the consolidation of the history of reading in Russia arrived in the 1970s, on the one hand, with the re-discovery of Rubakin's heritage and, on the other, with the new wave of studies on the history of the book. A relevant input for the development of this discipline came from scholars like Iosif Barenbaum of the Leningradskii Gosudarstvennyi Institut kul'tury, a tireless promoter of initiatives in favour of research on the history of the book and reading, and the author of significant works on book reading and circulation in mid-19th century radical contexts and, in general, on bookselling in Petersburg.⁴⁹ Another contributor was the historian Sergei Luppov of Leningrad's Academy of Sciences, an expert in book production and circulation in 17th and 18th century Russia.⁵⁰ A third important figure was Arlen Blium of Leningrad University, an acute observer of the history of censorship in Russia and the USSR and of publishing in 19th century Russian provinces.⁵¹ Barenbaum, for instance, stimulated by the research done by western and Polish historiographers, in particular by Richard D. Altick (*The English*

⁴⁶ See Asmus 1961; Khrapchenko 1968; Meilakh 1971; Kantorovich, Koz'menko 1977; Blagoi 1978.

⁴⁷ See e.g. Kantorovich 1969 and Meilakh 1971. On this, see Todd 1987: 327-347. Starting from the early 1980s, Soviet scholars could enjoy quite a wide bibliography of western works on the sociology of literature, see Dubin, Gudkov, Reitblat 1982 and *Napravleniia i tendentsii v sovremennom zarubezhnom literaturovedenii i literaturnoi kritike* 1983.

⁴⁸ See Beliaeva 1977: 370-388. See Todd 1987: 342 on the subject.

⁴⁹ See, among others, Barenbaum 1961 and Barenbaum 2003.

⁵⁰ See Luppov 1970; Luppov 1973; Luppov 1976; Luppov 1986.

⁵¹ See Blium 1966; Blium 1979; Blium 1981. Apart from Moscow and Leningrad, other cities like Irkutsk and Novosibirsk gave rise to studies on the history of the book and reading in Siberia. See Kungurov 1965; *Russkaia kniga v dorevoliutsionnoi Sibiri* 1984-1996; *Rasprostranenie knigi v Sibiri* 1990; *Izdanie i rasprostranenie knigi* 1993.

common reader. A social history of the mass reading public 1800-1900, 1957) and Karol Głombowski (*Problemy historii czytelnictwa*, Problems in the history of reading, 1966), as early as 1970 perceived the possibility of finding new room for research on the history of reading in Russia, for example in series like *Kniga. Issledovaniia i materialy* and in the *Trudy* published by the Leningrad's State Institute of Culture.⁵² With the convergence of sociology, literary theory and the history of the book, in the 1970s, the history of reading in the Soviet Union consolidated and became increasingly institutionalised.⁵³ One of its most evident manifestation, apart from a series of conferences in the early 1970s, was the publishing of the first volume of the series *Istoriia russkogo chitatelia* (History of the Russian reader, 1973-2010),⁵⁴ on the initiative of Barenbaum, in 1973. The name of the series is not accidental, as it deals not so much with the history of reading as with the history of the Russian reader. Many of the works in this series, indeed, still show some attachment to categories and concepts typical of the most rigorous Marxist criticism. The reader is often represented according to class connotations (*raznochino-demokraticheskii chitatel'*, *chitatel'-rabochii*, etc.) that were not fully representative of the Russian ages taken into consideration. At the same time, though, in Barenbaum's studies there seems to emerge, although with some ideological limits, a certain attention to reading practices and modalities (*kruzhkovoe chtenie*, *massovoe chtenie*, etc.) that takes into consideration their influence on the reception of works and ideas within different communities of readers.⁵⁵

4. As we have underlined, the 1960s' renewed interest in studying the history of reading in the USSR was linked mostly to official figures and initiatives promoted from within large Soviet institutions, like Moscow's State Library, Leningrad's Academy of Sciences, Leningrad's State Institute of Culture. Their more peripheral geographic position allowed a group of scholars from the University of Tartu (Estonia), like Yury Lotman, to conduct highly innovative research in the field of semiotics that also closely dealt with the role of the reader. The semiotic perspective, in particular, allowed them to go beyond the rigid methodological dichotomy that had until then informed studies on reading, characterised by an irreversible tension between historical-sociological research and theoretical-literary reflection. Considering culture as a set of primary and secondary sign systems (primary and second-

⁵² See Barenbaum 1970: 14. On Barenbaum as a historian of reading, see Samarin 2010: 167-186.

⁵³ Slukhovskii 1976: 33-43.

⁵⁴ *Istoriia russkogo chitatelia* 1973-2010.

⁵⁵ See Barenbaum 1973: 77-92; Barenbaum 1982: 17.

ary modelling systems) and the reader's behaviour as a text, Tartu's semiotic school dropped the hiatus between the literary work and its reader's historically and socially determined reactions. From this perspective, reading appeared a process of translation from the author's artistic language to the reader's often not less artistic language.

A first brilliant example is a short essay by Lotman from 1966, "Ob odnom chitatel'skom vospriiatii 'Bednoi Lizy' N.M. Karamzina (K strukture massovogo soznaniia XVIII v.)" (A reader's reaction to 'Poor Liza' by N. M. Karamzin (On the structure of the conscience of mass readers in the 18th century)).⁵⁶ The author begins with some interesting theoretical considerations: "A writer addresses his readership using the 'language' of a specific artistic system. This language may or may not suit the language of his readers. If it does not suit it, what may happen is that either the reader totally appropriates the language of the artistic structure created by the author, or a 'translation' occurs (often unconsciously) into the language of the reader's artistic thought. Studying the latter phenomenon is interesting for two reasons: on the one hand, it allows reconstructing the structure of the thought of those assimilating the text; on the other, it allows highlighting certain elements of the author's artistic system, which manifest themselves more clearly during the process of translation into a different system of 'codification'."⁵⁷ To illustrate this translation process in practice, i.e. the selection of the elements that the reader considers the most significant in a text and their re-codification in his language, Lotman reports a very interesting case. He analyses the transcription made by an 18th century writer of a conversation occurred near Moscow at the end of the 18th century between an artisan, who was gilding the ikonostas of the Simonov monastery and a "muzhik," about a classic of Russian sentimentalism, Nikolai Karamzin's *Poor Liza* (1792). The artisan tells the peasant the story of poor Liza: he tells him about how he had learnt, read, understood and interpreted it. Lotman describes which elements of Karamzin's refined literary text are grasped by the artisan in his 'translation' and which are ignored. He especially points out not only the aesthetic and genre norms through which the artisan filters the story (the folklore oral genres, the adventure fiction plots, etc.) but also some of the aspects of the mentality of the mass reader of the time (the typical popular understanding of love, guilt, fate, etc.). Finally, Lotman briefly mentions an aspect that will later become central in his reflection on the reader, i.e. how the text is not only deformed by the reader's aesthetic and ethical norms, but in turn contributes to modify those very norms.⁵⁸

⁵⁶ Lotman 1997.

⁵⁷ Ibid., 617.

⁵⁸ Ibid., 620.

This is the subject of a short theoretical paper titled “Tekst i struktura auditorii” (The text and the structure of its audience, 1977), which focuses on how the reader is transformed by the text he is reading. Writes Lotman: “Any text (and especially a literary one) contains in itself what we should like to term the *image of the audience* (...) this image actively affects the real audience by becoming for it a kind of normative code. This is imposed on the consciousness of the readership and becomes the norm according to which it imagines itself, and thus moves from the text into the sphere of real human behaviour.”⁵⁹ Lotman, furthermore, underlines how between the text and the reader there occurs a sort of a dialogue whose communicative efficacy is based on a shared “common memory,” a concept that seems close to that of “horizon of expectation,” elaborated by Hans Robert Jauss.

Lotman shows, for example, how an allusion contained in some lines of Pushkin’s *Eugene Onegin* could, on the one hand, be fully understood only by a circle of the poet’s intimate friends. On the other hand, its obvious allusiveness would encourage even the provincial reader to consider himself as intimate with the author, to feel like one of his friends – thus widening the horizon of the reader’s “common memory” – and “to recall what his memory did not know.”⁶⁰

Lotman’s theoretical observations are supported by a series of brilliant historical-literary contributions dedicated in particular to Russia’s 18th and early 19th century.⁶¹ In these, he proves with many examples how literary and dramatic texts entered the lives of the Russian readers of the period, influencing their behaviour. Lotman shows how Russia’s cultural isolation in the early 18th century contributed to making books, for Russian readers, an ethical as well as an aesthetic model, with an acquired normative value, much more universal and binding than in the West.⁶² From the translations of western literature and from the theatre scene, the 18th century Russian public draws models on how to feel and behave in social situations unfamiliar to it. Lotman describes, for instance, the different effect on Russian readers of different literary genres: “with novels and elegies, they learn to feel, with tragedies and odes they learn to think.”⁶³ He observes the relationship between the literary models of classicist literature and sentimentalist models, and underlines the strong influence that the works by authors like Rousseau and Karamzin had on the Russian “fabrication of romantic

⁵⁹ Lotman 1982: 81.

⁶⁰ *Ibid.*, 86.

⁶¹ Lotman 1973: 337-355; Lotman 1975: 25-74; Lotman 1977: 65-69; Lotman 1996: 106-123. The English translations of some of these papers on the semiotics of behaviour are found in Shukman 1984 and in Nakhimovsky, Stone 1985.

⁶² Lotman 1996: 108-111.

⁶³ *Ibid.*, 97.

sensitivity.”⁶⁴ “*La Nouvelle Héloïse* shall be my *code de morale* in everything, in love, virtue, public and private duties,” writes Andrei Turgenev, an admiring reader of Rousseau, in 1801.⁶⁵ It is perhaps his associating a semiotics of readers’ behaviours to the semiotics of literary texts what seems today to be Lotman’s greatest contribution to the history of reading in Russia.

5. Starting from the 1980s, western scholars began to offer important contributions to the development of this discipline, not only in their different use of sources, but also in their methodological contribution to the general interpretation of the reading phenomenon. Their studies are the result of a trend that had been going on in the West since at least the 1960s: the attempt to interpret reading by drawing from other disciplines. Among these, Pierre Bourdieu’s and Jürgen Habermas’s sociology; bibliography as in the works of Donald McKenzie; the history of publishing as in Roger Chartier’s research; Clifford Geertz’s anthropology in Robert Darnton’s most recent works, to quote just some of the best known names in western reading historiography.⁶⁶ It is perhaps not by chance that two of the most important contributions of the 1980s, shedding new light on the past of Russian readers – Gary Marker’s *Publishing, printing and the origins of intellectual life in Russia, 1700-1800* (1985), and Jeffrey Brooks’s *When Russia learned to read. Literacy and popular literature, 1861-1917* (1985) – deal with issues that were fundamental in the history of western reading, like the spread of books in the Age of Enlightenment and popular literature.⁶⁷ In the accurate study made by Gary Marker of Russia’s first private publishers and booksellers, in the 18th century, the influence of Darnton’s first works may be felt.⁶⁸ And in Jeffrey Brooks’s ground-breaking work – which reflects many of the issues on the relationship between literacy, reading and the popular mentality discussed in France by historians like François Furet and Robert Mandrou – there are traces of the reflections on American popular culture made by Henry Nash Smith and John G. Cawelty.⁶⁹ To Marker’s and Brooks’s works, it is worth adding Louise McReynolds’s important study on mass printing in the second half of the 19th century, *The news under Russia’s Old Regime. The development of a mass circulation press* (1991), where she investigates the birth and spread, in Russia, of a commercial newspaper industry between 1855

⁶⁴ Lotman 1967: 208-281.

⁶⁵ Quoted in Mil’china 1983: 130.

⁶⁶ For a wider overview on the development of studies on the history of reading in the West, see *Histoires de la lecture* 1995.

⁶⁷ Marker 1985 and Brooks 1985. See also Marker 1982, Marker 1986 and Brooks 1978.

⁶⁸ See Marker 1985: 13.

⁶⁹ Brooks 1985: 372.

and 1917. The author highlights the impact that this had on Russian readers, and identifies this period as the moment when a public opinion began to form, according to Habermas’s conceptual model. However, it must be said that, in general, for these scholars, the chance to establish a relationship between reading in Russia and in other western countries in the same period represented an important cognitive tool, often not available to their Soviet colleagues.

Marker’s works were later followed by other relevant contributions on reading in 18th century Russia. Among them, Andrei Zorin’s and Andrei Nemzer’s essay “Paradoksy chuvstvitelnosti (N.M. Karamzin ‘Bednaia Liza’)” (1989), which investigates the transformation of the myth of *Poor Liza* among Russian readers from various social contexts, and its echo in different editorial contexts (from the first Moscow travel guides to the great novels of the second half of the 19th century).⁷⁰ Some of Natalia Kochetkova’s studies are also dedicated to the Russian sentimentalist reader, focusing not only on how sentimentalist literary works, both Russian and foreign, shaped the Russian readers’ sensitivity, but also on the most common reading practices of the period, which had been little studied before, and the representation of the reader in the literature of the period.⁷¹ Finally, A.Iu. Samarin’s studies focus on an important type of source for the history of reading in the 18th century: the lists of subscribers to books and magazines. Nevertheless, these, as has been often pointed out, represented a limited part of the reading audience: the richest and most interested in luxury editions.⁷²

In the 1980s, studies on 19th century Russian readers and their reading habits increased greatly, especially thanks to scholars based in the Soviet Union. A first stimulus for an in-depth analysis is represented by an essay by Vera Mil’china, “Pечатnyi vsiakii list im kazhetsia sviatym...” (“Every printed sheet seems sacred to them...,” 1983), in which she observes the “very passionate” relationship that some groups of Russian readers had with books between 1800 and 1830.⁷³ But perhaps the scholar that most contributed to the studies on reading in 19th century Russia was Abram Reitblat, a sociologist who had begun by researching “reading dynamics” in Soviet libraries, and then, in the mid-1980s, went on to analyse reading dynamics in the 19th century. Reitblat’s achievement was that he widely and exhaustively investigated,

⁷⁰ Zorin, Nemzer 1989. Also see the recent and refined essay by Andrei Zorin on the influence of sentimentalist literary models on Andrei Turgenev’s behaviour and fate, in Zorin 2013.

⁷¹ Kochetkova 1983; Kochetkova 1994: 156-188.

⁷² Samarin 2000. On subscribers’ lists as sources for the history of reading, see Darnton 1986: 11.

⁷³ Mil’china 1983: 91-97.

in two relevant collections of essays – *Ot Bovy k Bal'montu. Ocherki po istorii chteniia v Rossii vo vtoroi polovine XIX veka* (From Bova to Bal'mont. Essays on the history of reading in Russia in the second half of the 19th century, 1991) and *Kak Pushkin vyshel v genii. Istoriko-sotsiologicheskie ocherki* (How Pushkin managed to become a genius. Historical-sociological essays, 2001) – the whole system of literary consumption in Russia in the 19th century, from censorship to criticism, from the educated to the popular reader. In his essays, he remarked on the editorial formats dominating the various ages and social contexts (almanacs, thick journals, popular dailies, illustrated weekly magazines, chapbooks);⁷⁴ the places where literature was consumed (city reading halls, public, private and peasant villages libraries, etc.);⁷⁵ the creation of authors' reputations and of a literary canon among the 19th century Russian readership.⁷⁶ His detached sociological approach allowed him to produce an accurate description of literature's function as a social institution, within which various factors closely interact (authors, censors, publishers, booksellers, readers, critics, teachers). Finally, Reitblat had an important role in stimulating the studies on the history of reading in the 19th century by editing collective volumes on the subject⁷⁷ and forgotten best-sellers from the past,⁷⁸ and by compiling bibliographies on reading.⁷⁹

The 1990s, lastly, saw the publication of significant research on the phenomenon of reading in the Soviet Union. Apart from a collection of papers edited by Barenbaum, *Sovetskii chitatel'* (1920-1980) (The Soviet reader, 1992), in our view, two were the key studies that mostly influenced criticism: Evgeny Dobrenko's book *Formovka sovetskogo chitatelia. Sotsialnye i esteticheskie predposylki retseptsii sovetskoi literatury* (1997) (eng. trans. *The making of the state reader. Social and aesthetic contexts of the reception of Soviet literature*), and Thomas Lahusen's *How life writes the book: Real Socialism and Socialist Realism in Stalin's Russia*.⁸⁰ The two volumes integrate each other, in a sense. Dobrenko's carefully observes the multiple factors that contributed to the creation of the "Soviet reader": libraries, schools, reading circles, public readings, etc. All these institutions collectively shaped the features of a Soviet reader that was ideal rather than real. Dobrenko's main and innovative idea is that the aesthetics of socialist realism was not only a top-down imposition, it also resulted from a collective effort to which the

⁷⁴ Reitblat 1991a: 32-47, 97-128, 143-165; Reitblat 2001: 70-81.

⁷⁵ Reitblat 1991a: 48-66 and 166-184; Reitblat 2001: 36-50.

⁷⁶ Reitblat 1991a: 67-96, 185-199 and Reitblat 2001: 51-69, 98-107, 191-202.

⁷⁷ Reitblat 1991b and Reitblat 1995, Reitblat 1999.

⁷⁸ Reitblat 1990; Rasnolistov, Mashkirov 1991-1993; Reitblat 1992a; Reitblat 1994; Reitblat 2005.

⁷⁹ Dubin, Gudkov, Reitblat 1982; Frolova, Reitblat 1987; Reitblat 1992b.

⁸⁰ *Sovetskii chitatel'* 1992; Dobrenko 1997; Lahusen 1997.

Soviet readers themselves actively contributed, consciously or unconsciously. Thomas Lahusen’s book, focusing on a great classic of Soviet literature, Vasiliĭ Azhaev’s *Daleko ot Moskvy* (Far from Moscow, 1948), the 1949 Stalin Prize, seems to confirm Dobrenko’s hypothesis. Lahusen attentively investigates the novel’s complex creative process, shaped not only by its author’s tragic vicissitudes but – though differently – by critics, censors, readers, in a sort of collective writing practice. This study, based on a wide and precious collection of testimonies given by Soviet readers – from public statements, transcribed in shorthand during the numerous encounters with the author, to their private letters – shows how socialist life actually influenced not only his books but also his readers and their reactions.⁸¹ A noticeable work completing Dobrenko’s and Lahusen’s books is Stephen Lovell, *The Russian reading revolution: Print culture in the Soviet and Post-Soviet eras* (2000). This volume, besides providing a short overview of the main steps in the creation of the Soviet reader in the USSR’s first decades, also focuses at length on the transformation of reading in the post-Stalin years and up to the radical changes of Gorbachev’s *perestroika* and Eltsin’s Russia.⁸²

6. The essays in the present volume are deeply rooted, both methodologically and conceptually, in the research context illustrated thus far. Some of the contributions better expand and contextualise certain concepts – like “the fictional interlocutor,” “the audience’s image,” “the reader’s common memory” – in different ages and literary circumstances, from Russian 18th century Classicism to Vissarion Belinsky’s 1830s criticism, from Dostoevsky’s novel to the symbolist and mass journalism of the beginning of the 20th century. Other papers start from elements of the Russian sociological tradition and expand the research on manuscripts, investigating their function within different reading communities. Other scholars focus on reading practices to investigate their effects on both individuals like Alexander II and collective entities like the Russian audience of the 1860s. Other papers employ tools from the history of the book to observe how certain editorial formats and types of *mise en page* of poetic texts influenced and shaped the reactions of the symbolist reader. Others, finally, offer precious insights into the reactions of real readers before masterpieces of Russian literature like *Anna Karenina*.

Through the analysis of some texts by two great 18th century Russian critics – Sumarokov and Kheraskov – Rodolphe Baudin sheds new light on the classicist debate on the novel, moving away from literary poetics and towards textual pragmatics and the phenomenology of reading. According

⁸¹ Lahusen 1997: 151-178.

⁸² Lovell 2000.

to Baudin, the Russian criticism of the European novel as a genre did not originate simply from a literary-taxonomic preoccupation but from fear of the new reading practices implied by this genre, which threatened the literary semiosphere of Russian Classicism. Apart from underlining the connection between genre and reception, Baudin's paper also invites a reflection on the link between reading practices and the evolution of the social function of reading in Russia: with the burst on the scene of the novel, reading ceases to be exclusively a "normative" activity and becomes a pastime, a means to escape towards imaginary worlds.

The issue of the construction of a model-reader is the subject of Anne Lounsbery's paper, which investigates the normative function of the term "provincial" in some of Belinsky's articles from the 1830s. Lounsbery shows how Belinsky, with the term "provincial," did not mean a mere geographical location, but rather a lack of critical sense typical of the Russian reader. In contrast with this type of reader, Belinsky constructs, in his articles, the image of a model-reader with an aesthetic sensitivity that can raise him above a mediocre "localness," and allows him to scan and evaluate reality according to western standards that seem universal to him.

Damiano Rebecchini's paper reviews the reading methodologies and practices employed by the romantic poet Vasilii Zhukovsky in educating the young Alexander II. Rebecchini discusses how the didactic tools used by Zhukovsky, such as tables, maps, prints and commonplace-books, could shape his pupil's historical and political vision, favouring a contextualising and historicising type of reading.

Laura Rossi deals with the representation of children's literature in the Russian autobiographic discourse of various authors between the 18th and 19th century (I. Dmitriev, S. Aksakov, A. Grigor'ev, A. Herzen, M. Gorky, I. Bunin, etc.). Reporting a wide variety of examples, Rossi identifies some key elements in their reading experiences (e.g. the "first book" motive, the distinction between religious and secular readings), underlining their importance in constructing an individual's identity and illustrating their various modalities of representation.

Robin Feuer Miller contributes a paper on the representation of reading in F.M. Dostoevsky's epistolary novel *Poor People* (1846). Miller shows how reading here acquires the double role of learning about (and misunderstanding) the self and the other: in an exasperated attempt to "read" and "have themselves read," the two protagonists entrust the construction of their identity to words, their own or someone else's. The concept coined by M. Bakhtin of "another's speech" is embodied here in *read* speech, which informs the protagonist Makar Devushkin so much as to determine the expression of his self-conscience. Miller's paper also provides a precious input to make us reflect on the relevance of Dostoevsky's text in this era of

e-mails, Twitter and other social media, in which we are witnessing a deep change in interpersonal relationships, and where the boundary between real and virtual communication is increasingly disappearing.

Abram Reitblat’s contribution offers a detailed analysis of the circulation and reception of manuscript literature in Russia in the first half of the 19th century. As opposed to what happened in the 20th century, when manuscript literary texts (for instance the *samizdat*) were seen as a “deviation from the norm,” only familiar to a few, between the 18th and the 19th century manuscript literature acquired a “non-official” communicative function that is far from marginal. Particularly valuable is not only Reitblat’s classification of the different manuscript genres that circulated in Russia in those years (political, erotic, heretic, memorial, amateur literary texts, etc.) but also his data on the various “categories” of readers that enjoyed those texts.

Literature’s social function is also at the centre of Raffaella Vassena’s paper on public literary readings, a phenomenon typical of the 1860s. Analysing the communicative short circuit generated by these readings, at times grossly misunderstood by the audience, Vassena highlights how certain collective reading practices, in a moment of great political awareness, considerably increased the chances of distorting the literary message.

William Mills Todd III, in his paper, reports a precious testimony: the reactions of a real reader, Prince V.N. Golitsyn (1847-1932), to L.N. Tolstoy’s novel *Anna Karenina* (published in instalments in the magazine *Russkii Vestnik* between January 1875 and April 1877). Todd’s study proves not only the influence of serial reading in constructing the meaning of a text (thus emphasising the sensationalist component in the plot), but also shows in practice – in a unique analysis – which of the semantic, ethical and aesthetic potentials of the text are grasped by readers close to the culture and the social environment described in the novel. This paper strikes us for both the aesthetic evaluations of this educated and liberal reader (his “false realism” and “disgusting realism” accusations) and for the literary associations that Tolstoy’s masterpiece evokes (the importance of an author like Octave Feuillet). The horizon of expectation, here, is no abstract critical concept, but a visible network of intertextual relationships activated by reading the work.

Similar testimonies of real readers’ reactions to a literary work represent a precious resource when studying the history of reading. Another such example is brought to us by Edyta M. Bojanowska, who centres her paper on the relationship between the real reader and the creation of the literary text. Using N.V. Gogol and I.S. Turgenev as case-studies, Bojanowska describes to what extent the reactions of readers to whom authors showed their work in progress affected the texts, leading them to change the plot, eliminate or add scenes and characters and, in some cases, even destroy the manuscripts. Her analysis allows Bojanowska to go beyond some rigid aspects of

reception theories, calling for the need to study the reader not only as the addressee of the finished product – whose creativity is only required to decode the message and construct a meaning – but as a co-author of the text itself, able to inspire and shape the writer’s own creative process.

Jeffrey Brooks focuses instead on the role that a writer’s readings can play in his creative conscience, analysing some “low” literary models in the works of Anton Chekhov. Brooks shows first to what extent popular literature, especially the serialised feuilleton genre, influenced Chekhov’s writing both as regards the themes and the poetics of the narration. He then investigates how Chekhov managed to re-elaborate these influences, conferring literary dignity to them and simultaneously enriching them with a universal ethical dimension.

Jon Stone’s paper deals with the poetry volume *Collected verses* by the symbolist poet Aleksandr Dobroliubov, edited by Valerii Briusov for the symbolist publisher Skorpion. Stone thoroughly investigates how the editorial and *mise en page* strategies elaborated by Briusov aimed at creating a specific code of communication with the elitist modernist audience and thus at shaping the new symbolist reader.

Oleg Lekmanov’s paper is also dedicated to the modalities of interaction between the text and the reader and to the strategies to shape one’s own audience. In particular, it analyses linguistic and stylistic registers in three Russian magazines from the 1910s: the symbolist *Novyi put’*, the children’s magazine *Tropinka*, and the mass periodical *Sinii zhurnal*. Lekmanov poses a series of relevant questions, partly unexplored, on the role of the reader in the editorial policies of early 20th century Russian magazines.

The final paper in this volume is Evgeny Dobrenko’s essay, attributing the reader a key-role in 20th century Soviet literature. Dobrenko illustrates the parable of the role of the reader, from the Soviet literature of the 1920s, to the socialist realism of the 1930s, up to the *sots-art* of the 1970s. If, in the 1920s, some literary characters are modelled on the features of the mass reader, in Stalin’s years it was precisely the mass reader who represented the majority of the Soviet writers. Finally, in the 1970s, Moscow’s conceptual artists ironically attribute, in their works, artistic value to the aesthetic experience of the mass Soviet citizen.

The richness of the materials, the different approaches and the various methodologies adopted by the contributors to this volume represent a precious resource for the study of the history of reading in Russia. Among the many roads that may be taken in the future, the one combining textual analysis and empirical research seems worth of special attention. The empirical reader has often been emarginated by literary criticism, reluctant to consider him an active element in constructing the meaning of a literary

work, and rather keen on seeing him as one of the functions of the text. An analysis of texts that also included a meticulous and systematic search for primary sources testifying to “real” readers’ reactions (correspondences, diaries, memoirs, censors’ reports, etc.) may well shed new light on “how” and “why” people read in Russia.

Bibliography

- An-skii S.A. (Rappoport S.A.), 1894, *Ocherki narodnoi literatury*, Sankt-Peterburg, Russkoe Bogatstvo.
- , 1913, *Narod i kniga*, Moskva, L.A. Stoliar.
- Aronson M., Reiser S., 1929, *Literaturnye kruzhki i salony*, pod red. B.M. Eikhenbauma, Leningrad, Priboi, 2nd edit., 2001, Moskva, Agraf.
- Asmus V.F., 1961, “Chtenie kak trud i tvorchestvo,” *Voprosy Literatury*, 2: 36–46.
- Bank B.V., 1969, *Izuchenie chitatelei v Rossii (XIX v.)*, Moskva, Kniga.
- Barenbaum I.E., 1961, *N.A. Serno-Solov’evich (1834-1866): ocherk knigotorgovoi i knigoizdatel’skoi deiatel’nosti*, Moskva, Izdatel’stvo Vsesoiuznoi knizhnoi palaty.
- , 1970, “Nekotorye aktual’nye problemy istorii chitatelia v SSSR,” in *Izdatel’skoe delo. Knigovedenie*, 1 (7): 10–22.
- , 1971, “Istoriia chitatelia kak sotsiologicheskaiia i knigovedcheskaiia problema,” in *Nauchnaia konferentsiia, posviashchennaia problemam psikhologii chteniia i chitatelei*, 29 okt. – 2 noiab. 1971 g.. *Kratk. tez. dokl.*, Leningrad: 6–9.
- , 1973, “‘Kruzhkovoe’ chtenie raznochinnnoi molodezhi vtoroi poloviny 50kh – nachala 60kh godov XIX v.,” in *Istoriia russkogo chitatelia*, vol. 1, Leningrad, LGIK: 77–92.
- , 1982, “Nekotorye itogi izucheniia istorii russkogo chitatelia: (po materialam ‘Istorii russkogo chitatelia’, vyp. 1-3),” in *Istoriia russkogo chitatelia*, vol. 4, Leningrad, LGIK: 3–21.
- , 2003, *Knizhnyi Peterburg: tri veka istorii. Ocherki izdatel’skogo dela i knizhnoi trgovli*, Sankt-Peterburg, Kultinformpress.
- Bek A., Toom L., 1927, *Litso rabochego chitatelia*, Moskva, Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel’stvo.
- Beletskii A.I., 1964, “Ob odnoi iz ocherednykh zadach istoriko-literaturnoi nauki,” in *Idem, Izbrannnye trudy po teorii literatury*, Moskva, Prosveshchenie: 27–42, (French transl. in Beletskii 1996).
- , 1996, “Étudier l’histoire du lecteur: un problème actuel de l’histoire littéraire,” in *Livre et lecture en Russie*, sous la direction de A. Stroev, trad. de M.L. Bonaque, Paris, Éditions de la maison des sciences de l’homme: 37–51.
- Beliaeva L.I., 1977, “Tipy vospriiatiia khudozhestvennoi literatury (psikhologicheskii analiz),” in V.Ia. Kantorovich, Iu.B. Koz’menko (eds.), *Literatura i sotsiologiia: Sbornik statei*, Moscow, Khudozhestvennaia literatura: 370–388.

- Blagoi D.D. et al. (eds.), 1978, *Tvorcheskii protsess i khudozhestvennoe vospriiatie*, Leningrad, Nauka.
- Blium A.V., 1966, "Izdatel'skaia deiatel'nost' v russkoi provintsii kontsa XVIII – nachala XIX veka: (Osnovnye tematicheskie napravleniia i tsenzurno-pravovoe polozhenie)," in *Kniga. Issledovaniia i materialy*, Moskva, Izdatel'stvo vses. knizhnoi palaty, vol. 12: 136–159.
- , 1979, "Izdatel'skaia deiatel'nost' S.Peterburgskogo komiteta gramotnosti (1861–1895)," in *Kniga. Issledovaniia i materialy*, Moskva, Izdatel'stvo vses. knizhnoi palaty, vol. 38: 99–117.
- , 1981, "Chitatel'skie nastroyeniia i vkusy peterburgskogo studenchestva kontsa 70kh godov XIX v.," in *Knizhnoe delo Peterburga – Petrograda – Leningrada*, Leningrad, LGIK: 146–161.
- Brik O., 1923, "Tak nazyvaemyi 'formal'nyi metod,'" *Lef*, 1: 213–215.
- Brooks J., 1978, "Readers and Reading at the End of the Tsarist Era," in W.M. Todd III (ed.), *Literature and Society in Imperial Russia, 1800–1914*, Stanford, Stanford University Press: 97–150.
- , 1985, *When Russia Learned to Read. Literacy and Popular Literature, 1861–1917*, Princeton, Princeton University Press.
- Bulgarin F.V., 1998, "O tsenzure v Rossii i o knigopechatanii voobshche" (1826), in *Vidok Figliarin. Pis'ma i agenturnye zapiski F.V. Bulgarina v III otdelenie*, podgot. A.I. Reitblat, Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie: 45–55.
- Darnton R., 1986, "First Steps towards a History of Reading," *Australian Journal of French Studies*, 23: 5–30 (2nd edit. in R. Darnton, *The Kiss of Lamourette: Reflections in Cultural History*, New York, W.W. Norton, 1990: 154–187).
- De Certeau M., 1990, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire* (1980), nouvelle édition par L. Giard, Paris, Gallimard: 239–255.
- Dehaene S., 2007, *Les neurones de la lecture*, Paris, edit. Odile Jakob.
- Dobrenko E., 1997, *Formovka sovetskogo chitatelia. Sotsialnye i esteticheskie predposylki retseptsii sovetskoi literatury*, Sankt-Peterburg, Akademicheskii proekt (Engl. Transl. *The Making of the State Reader. Social and Aesthetic Contexts of the Reception of Soviet Literature*, transl. by J.M. Savage, Stanford, Stanford University Press, 1997).
- Dubin B.V., Gudkov L.D., Reitblat A.I., 1982, *Kniga, chtenie, biblioteka. Zarubezhnye issledovaniia po sotsiologii literatury. Annotirovannyi bibliograficheskii ukazatel' za 1940–1980 gg.*, Moskva, INION AN SSSR.
- Eco U., 1984, *The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of Texts*, Bloomington, Indiana University Press.
- Eikhenbaum B.M., 1969, "O kamernoi deklamatsii," in Idem, *O poezii*, Leningrad, Sovetskii pisatel': 512–541.
- , 2001, "Literatura i literaturnyi byt" (1927), in Idem, "Moi vremennik." *Khudozhestvennaia proza i izbrannye stat'i 20–30kh godov*, Sankt-Peterburg, Inapress: 61–70.

- Firsov B.M., 2012, *Istoriia sovetskoi sotsiologii: 1950–1980e gody. Ocherki*, vtoroe izdanie ispravlennoe i dopolnennoe, Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo Evropeiskogo Universiteta v Sankt-Peterburge.
- Goncharov I.A., 1955, “Materialy, zagotovliaemye dlia kriticheskoi stat'i ob Ostrovskom” (1873), in Idem, *Sobranie sochinenii v 8 tomakh*, Moskva, Khudozhestvennaia Literatura, vol. 8: 170–182.
- Grits T., Trenin V., Nikitin M., 1929, *Slovesnost' i kommertsiiia. Knizhnaia lavka A.F. Smirdina*, pod red. V.B. Shklovskogo i B.M. Eikhenbauma, Moskva, Federatsiia, (2nd edit., Moskva, Agraf, 2001).
- Histoires de la lecture: un bilan des recherches*, 1995, sous la direction de R. Chartier, Paris, Editions MSH.
- Istoriia russkogo chitatelia*, 1973–2010, voll. 1–4, pod red. I.E. Barenbauma, Leningrad, LGIK; vol. 5, pod red. P.N. Bazanova, V.V. Golovina, Sankt-Peterburg, 2010, izd. SPbGUKI.
- Izdanie i rasprostranenie knigi v Sibiri i na dal'nem vostoce. Sbornik nauchnykh trudov*, 1993, Novosibirsk, GPNTB.
- Kantorovich V.Ia., 1969, “O nekotorykh aspektakh sotsiologii literatury,” *Voprosy literatury*, 11: 43–59.
- Kantorovich V.Ia., Koz'menko Iu.B. (eds.), 1977, *Literatura i sotsiologiia: Sbornik statei*, Moskva, Khudozhestvennaia literatura.
- Karamzin N.M., 1964, “O knizhnoi torgovle i liubvi ko chteniiu v Rossii” (1802), in Idem, *Izbrannye sochineniia v dvukh tomakh*, Moskva–Leningrad, sost. G. Makogonenko, Moskva, Khudozhestvennaia Literatura, vol. 2: 176–179.
- Khlebtsevich E.I., 1923, *Izuchenie chitatel'skikh interesov (Iz opyta bibliotechnoi raboty v Krasnoi Armii)*, Moskva, Krasnaia Nov'.
- Khrapchenko M.B., 1968, “Vremia i zhizn' literaturnykh proizvedenii,” *Voprosy Literatury*, 10: 144–170.
- Kleinbort L.M., 1925, *Russkii chitatel'–rabochii*, Leningrad, Leningr. Gub. Sov. Prof. Sojuzov.
- Kniga i chtenie v zhizni nebol'shikh gorodov*, 1973, Moskva, Kniga.
- Kniga i chtenie v zhizni sovetskogo sela*, 1978, Moskva, Kniga.
- Kochetkova N.D., 1983, “Geroi russkogo sentimentalizma. Chtenie v zhizni chuvstvitel'nogo geroia,” in *Russkaia literatura XVIII – nachala XIX veka v obshchestvenno-kul'turnom kontekste*, Leningrad, Nauka: 121–142.
- , 1994, *Literatura russkogo sentimentalizma (Esteticheskie i khudozhestvennye iskaniia)*, Sankt-Peterburg, Nauka: 156–188.
- Kogan V.Z., 1969, “Iz istorii izucheniia chitatelia v dorevoliutsionnoi Rossii,” in *Problemy sotsiologii pechati*, vyp. 1, Novosibirsk, Nauka: 18–67.
- Kufaev M.N., 1927, *Istoriia russkoi knigi v XIX veke*, Moskva, Nachatki znanii.
- Kungurov G.F., 1965, *Sibir' i literatura*, Irkutsk, Vost. Sib. Knizh. Izdanie.
- Lahusen T., 1997, *How Life Writes the Book. Real Socialism and Socialist Realism in Stalin's Russia*, Ithaca and London, Cornell University Press.

- Lanson G., 1910, "La méthode de l'histoire littéraire," *La Revue du mois*, 10 October, 1910: 385–413.
- , 1930, "Programme d'études sur l'histoire provinciale de la vie littéraire en France" (1903), in Idem, *Études d'histoire littéraire*, Paris, Champion.
- Lederle M.M., 1895, *Mneniia russkikh liudei o luchshikh knigakh dlia chteniia*, Sankt-Peterburg, izd. M.M. Lederle i K.
- Literaturnye salony i kruzhki. Pervaia polovina XIX veka*, 1930, pod red. N.L. Brodskogo, M.–L., Academia.
- Lotman Iu.M., 1967, "Russo i russkaia kul'tura XVIII veka," in *Epokha Prosveshcheniia: Iz istorii mezhdunarodnykh sviazei russkoi literatury*, pod red. M.P. Alekseeva, Leningrad, Nauka: 208–281.
- , 1973, "Teatr i teatral'nost' v stroe kul'tury nachala XIX veka," in *Semiotyka i struktura tekstu: Studia poświęcone VII Międzynarodowemu kongresowi slawistów*, Wrocław: 337–355 (English transl. in Nakhimovsky, Stone 1985).
- , 1975, "Dekabrist v povsednevnoi zhizni: (Bytovoe povedenie kak istoriko-psikhologicheskaia kategoriia)," in *Literaturnoe nasledie dekabristov*, pod red. V.G. Bazanova, V.E. Vatsuro, Leningrad, Nauka: 25–74 (English transl. in Nakhimovsky, Stone 1985).
- , 1977, "Poetika bytovogo povedeniia v russkoi kul'tury XVIII veka," in *Uchennye zapiski Tartuskogo universiteta*, vol. 411: 65–69 (English transl. in Nakhimovsky, Stone 1985).
- , 1982, "The Text and the Structure of Its Audience," transl. by A. Shukman, in *New Literary History*, vol. 14, n. 1: 81–87.
- , 1992, *Izbrannye stat'i*, vol. 1, Tallin, Aleksandra.
- , 1996, "Ocherki po istorii russkoi kul'tury XVIII – nachala XIX veka," in *Iz istorii russkoi kul'tury. Tom IV (XVIII – nachalo XIX veka)*, Moskva, Iazyki russkoi kul'tury: 13–346.
- , 1997, "Ob odnom chitatel'skom vospriatii 'Bednoi Lizy' N.M. Karamzina. (K strukture massovogo soznaniia XVIII v.)," in Idem, *Karamzin*, SPb. 1997, *Iskusstvo*: 616–620.
- Lovell S., 2000, *The Russian Reading Revolution. Print culture in the Soviet and Post-Soviet Eras*, London, Macmillan Press.
- Luppov S.P., 1970, *Kniga v Rossii v XVII veke*, Leningrad, Nauka.
- , 1973, *Kniga v Rossii v pervoi chetverti XVIII veka*, Leningrad, Nauka.
- , 1976, *Kniga v Rossii v poslepetrovskoi epokhi (1725–1740)*, Leningrad, Nauka.
- (ed.), 1986, *Frantsuzskaia kniga v Rossii v XVIII veke. Ocherki istorii*, Len., Nauka.
- Melent'eva Iu.P., 2010, *Chtenie: iavlenie, protsess, deiatel'nost'*, Moskva, Nauka.
- Mandel'shtam O.E., 1987, "O sobesednike" (1913), in Idem, *Slovo i kul'tura*, Moskva, *Sovetskii pisatel'*: 48–54.
- Marker G., 1982, "Novikov's Readers," *Modern Language Review*, Summer 1982, 77, 4: 894–905.
- , 1985, *Publishing, Printing and the Origins of Intellectual Life in Russia, 1700–1800*, Princeton, Princeton University Press.

- , 1986, “Russian Journals and Their Readers in the Late Eighteenth Century,” *Oxford Slavonic Papers*, new series XIX: 88–101.
- McReynolds L., 1991, *The News under Russia’s Old Regime. The Development of a Mass Circulation Press*, Princeton, Princeton University Press.
- Meilakh B.S., 1971, “Khudozhestvennoe vospriatie kak nauchnaia problema,” in B.S. Meilakh ed., *Khudozhestvennoe vospriatie: Sbornik 1*, Leningrad, Nauka: 10–29.
- Mil’china V.A., 1983, “Pechatnyi vsiakii list im kazhetsia sviatym...,” *Literaturnoe obozrenie*, 5: 91–97 (French transl. in Stroev 1996).
- Muratov M.V., 1931, *Knizhnoe delo v Rossii v XIX i XX vekach: ocherk istorii knigoizdatel’stva i knigotorgovli, 1800–1917 gody*, M.–L., Sotsekonomgiz.
- Nakhimovsky A.D., Stone A., eds., 1985, *The Semiotics of Russian Cultural History: Essays by Iurii M. Lotman, Lidiia Ia. Ginzburg, Boris A. Uspenskii*, Ithaca, Cornell University Press.
- Napravleniia i tendentsii v sovremennom zarubezhnom literaturovedenii i literaturnoi kritike. Problemy sotsiologii literatury za rubezhom. Sbornik obzorov i referatov*, 1983, Moskva, Akademiia nauk SSSR.
- Nemzer A., Zorin A.L., 1989, “Paradoksy chuvstvitel’nosti (N.M. Karamzin ‘Bednaia Liza’),” in “*Stolet’ia ne sotrut...*” *Russkie klassiki i ikh chitateli*, Moskva, Kniga: 8–54 (French transl. in Stroev 1996).
- Potebnja A.A., 1894, *Iz lektsii po teorii slovesnosti. Basnia, poslovitsa, pogovorka*, Khar’kov, K. Schasni.
- Prugavin A.S., 1895, *Zaprosy naroda i obiazannosti intelligentsii v oblasti prosveshcheniia i vospitaniia*, 2nd ed., Sankt-Peterburg, I.N. Skorokhodov.
- Rasnostov O. (pseudonym of A.I. Reitblat), E Mashkirov (pseudonym of E.I. Melamed) (eds.), 1991–1993, *Staryj russkii detektiv*, Zhitomir, Olesia, voll. 1–5.
- Rasprostranenie knigi v Sibiri (konets XVIII – nachalo XX v.)*, 1990, Novosibirsk, GPNTB.
- Reitblat A.I., Frolova F.M., 1987, *Kniga, chtenie, biblioteka: sovetskie issledovaniia po sotsiologii chteniia, literatury, bibliotechnogo dela, 1965–1985 gg.: Annotirovannyi bibliograficheskii ukazatel’*, Moskva, GBL.
- Reitblat A.I. (ed.), 1990, *Lubochnaia kniga*, Moskva, Khudozhestvennaia literatura.
- , 1991a, *Ot Bovy k Bal’montu. Ocherki po istorii chteniia v Rossii vo vtoroi poloviny XIX veka*, Moskva, MPI, (2nd edit., Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2009)
- (ed.), 1991b, *Chtenie v dorevoliutsionnoi Rossii. Sbornik nauchnykh trudov*, Moskva, Izdanie Gos. Biblioteka SSSR imeni V.I. Lenina.
- (ed.), 1992a, *Ugolovnyi roman. Sbornik*, Moskva, Irdash.
- , 1992b, *Chtenie v Rossii v XIX – nachale XX veka: Annotirovannyi bibliograficheskii ukazatel’*, Moskva, RGB, 1992.
- (ed.), 1994, *Nat Pinkerton, korol’ syshchikov: Rasskazy*, Moskva, Panas-Aero.
- (ed.), 1995, *Chtenie v dorevoliutsionnoi Rossii. Sbornik nauchnykh trudov*, Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie.

- , 2001, *Kak Pushkin vyshel v genii. Istoriko-sotsiologicheskie ocherki*, Moskva, Novoe Literaturnoe obozrenie.
- (ed.), 2005, *Lubochnaia povest'. Antologiya*, Moskva, OGI.
- Rubakin A.N., 1979, *Rubakin (Lotsman knizhnego moria)*, Moskva, Molodaia Gvardiia.
- Rubakin N.A., 1895, *Etiudy o russkoi chitaiushchei publike. Fakty, tsifry, nabliudeniia*, Sankt-Peterburg – Moskva, Izdanie O.N. Popovoi.
- , 1968, “The ‘special method’ of bibliopsychology,” in *Nicholas Rubakin and Bibliopsychology*, edited by S. Simsova, translated by M. Mackee and G. Peacock, London, Clive Bingley: 26–46.
- , 1975, *Izbrannoe v dvukh tomakh*, sost. A.N. Rubakin, voll. 1–2, Moskva, Kniga.
- Russkaia kniga v dorevoliutsionnoi Sibiri*, 1984–1996, Novosibirsk, voll. 1–7, AN SSSR.
- Saltykov-Shchedrin M.E., 1970, “Naprasnye oposeniia” (1868), in Idem, *Sobranie sochinenii v 20 tomakh*, Moskva, Khudozhestvennaia Literatura, vol. 9: 7–35.
- , 1974, “Chitalel’ (Neskol’ko nelishnykh kharakteristik)” (1887), in Idem, *Sobranie sochinenii v 20 tomakh*, Moskva, Khudozhestvennaia Literatura, vol. 16, kn. 2: 133–154.
- Samarin A.Iu., 2000, *Chitalel’ v Rossii vo vtoroi polovine XVIII veka (po spiskam podpischikov)*, Moskva, MGUP.
- , 2010, “I.E. Barenbaum – chitatelev i istorik russkogo chitatelia,” in *Istoriia russkogo chitatelia*, SPb., SPGUKI, vol. 5: 167–186.
- Senn A., 1977, *Nicholas Rubakin: A Life for Books*, Newtonville, Oriental Research Partners.
- Shafir Ia., 1927, *Ocherki psikhologii chitatelia*, Moskva–Leningrad.
- Shklovskii V.B., 1929, *Matvei Komarov, zhitel’ goroda Moskvyy*, Leningrad, Priboi.
- Shukman A. (ed.), 1984, *The Semiotics of Russian Culture*, Ann Arbor, The University of Michigan.
- Simsova S. (ed.), 1968, *Nicholas Rubakin and Bibliopsychology*, translated by M. Mackee and G. Peacock, London, Clive Bingley.
- Slukhovskii M.I., 1928, *Kniga i derevnia*, M.L., Gosudarstvennoe izdatel’stvo.
- , 1976, “Problemy istorii chteniia. (K postanovke voprosa),” in *Kniga. Issledovaniia i materialy*, vol. 33: 33–43.
- Smushkova M.A., 1926, *Pervye itogi izucheniia chitatelia: Obzor literatury*, M.–L., Gosudarstvennoe izdatel’stvo.
- Sorokin I.A., 1968, “Bibliopsikhologicheskaia teoriia N.A. Rubakina i smezhnye nauki,” in *Kniga. Issledovaniia i materialy*, vol. 17: 55–68.
- Sovetskii chitalel’ (1920–1980). Sbornik nauchnykh trudov*, 1992, pod red. I.E. Barenbauma, Sankt-Peterburg, Sankt-Peterburgskii Gosudarstvennyi Institut Kul’tury.
- Sovetskii chitalel’: Opyt konkretno-sotsiologicheskogo issledovaniia*, 1968, Moskva, Kniga.
- Stroev A., 1995, “La lecture en Russie,” in *Histoires de la lecture. Un bilan des recherches*, sous la direction de R. Chartier, Paris, Imec éditions: 181–196.
- (ed.), 1996, *Livre et lecture en Russie*, trad. par M.L. Bonaque, Paris, Éditions de la maison des sciences de l’homme.

- , 1996, "Livre en Russie," in *Livre et lecture en Russie*, sous la direction de A. Stroev, trad. par M.L. Bonaque, Paris, Éditions de la maison des sciences de l'homme: 11–31.
- Todd W.M. III, 1987, "Recent Soviet Studies in Sociology of Literature: Confronting a Disenchanted World," in *Stanford Slavic Studies*, 1: 327–347.
- Todorov Tz., 1980, "Reading as Construction," in S.R. Suleiman, I. Crosman (eds.), *The Reader in the Text*, Princeton, Princeton UP: 67–82.
- Tompkins J.P., 1980, "An Introduction to Reader-Response Criticism," in J.P. Tompkins (ed.), *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*, Baltimore, John Hopkins UP: IX–XXVI.
- Toporov A.M., 1930, *Krest'iane o pisateliakh. Opyt, metodika i obraztsy krest'ianskoi kritiki sovremennoi khudozhestvennoi literatury*, Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo (5th edition, Moskva, Kniga, 1982).
- Tynianov Iu.N., 1977a, "Literaturnyi fakt" (1924), in Idem, *Poetika. Istoriia literatury. Kino*, podgot. izd. i kommentarii A.E. Toddesa, A.P. Chudakova, M.O. Chudakovo, Moskva, Nauka: 255–269.
- , 1977b, "Oda kak oratorskii zhanr" (1927), in Idem, *Poetika. Istoriia literatury. Kino*: 227–252.
- , 1977c, "O literaturnoi evoliutsii" (1927), in Idem, *Poetika. Istoriia literatury. Kino*: 270–281.
- Val'dgard S.L., 1931, *Ocherki psikhologii chteniia*, M.L., Gosudarstv. Ucheb. Pedagog. Izdanie.
- Vassena R., 2007, "K rekonstruktsii istorii deiatel'nosti Instituta Zhivogo Slova (1918–1924)," *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, 86: 79–95.
- Weinberg E.A., 1974, *The Development of Sociology in the Soviet Union*, London, Routledge and Kegan Paul.
- Zorin A.L., 2013, "Smert' v Peterburge v iuile 1803 goda," *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, 120, 2: 157–192.

НОРМАТИВНАЯ КРИТИКА И РОМАННОЕ ЧТЕНИЕ В РОССИИ СЕРЕДИНЫ XVIII ВЕКА¹

Родольф Бодэн
UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

Критическое восприятие европейского романа в России середины XVIII века стало предметом многочисленных комментариев. Статьи о романном жанре, написанные наиболее влиятельными русскими критиками 1750–1760 годов – Ломоносовым, Сумароковым и Херасковым, – были проанализированы в том числе и И.З. Серманом. В своей замечательной статье 1959 года выдающийся специалист по истории русской литературы XVIII века истолковал восприятие романа тремя критиками следующим образом:

Из этого видно, что Ломоносов не принимает современного французского романа, т. е. романов Прево в первую очередь, которые лишены, с его точки зрения, “примеров и учений о добрых нравах.” Новый роман неприемлем для Ломоносова тем, что, изображая жизнь в ее бытовой, случайной и, следовательно, “неразумной форме,” выдвигал тематику частной жизни как равноправную с государственно-политической. [...] Прево в своих романах соединил борьбу страстей с борьбой за существование, наделил своих бедных, “мелкотравчатых” героев сложной душевной жизнью. Он соединил авантюристичность сюжета с еще более сложным и расчлененным изображением страстей, и прежде всего любви, выступающей у него как ро-

¹ Данный текст является обработанным вариантом статьи, впервые опубликованной на французском языке в парижском журнале *Slovo* в 2000 году (№ 24/25, №. 279-296). На русском публикуется с разрешения журнала. На русский язык перевели Янина Коняева и Ольга Блинова в сотрудничестве с автором.

ковое, фатальное чувство, которому не в силах противостоять ни воля, ни разум человека. Не удивительно, что вскоре после выхода в русском переводе роман Прево *Приключения маркиза Г., или Жизнь благородного человека, оставившего свет* вызвал гневную отповедь Сумарокова [...]. Менее резко по форме, но придерживаясь по существу тех же взглядов на роман, выступил Херасков в программной статье первого номера *Полезного увеселения* “О чтении книг.” В ней осуждается чтение романов.²

Правильно отмечая осуждение приверженцами Классицизма неразумного изображения любви, свойственного многим французским романам XVII и начала XVIII века, И.З. Серман, видимо, полагал, что причины для неприятия романа у Сумарокова и Хераскова были такие же, как и у Ломоносова. В этом суждении, как мне кажется, из виду упускается достаточно значимая деталь, появляющаяся уже в заглавиях статей Сумарокова и Хераскова, в которых проблема критической оценки романа уступает место проблеме *чтения* романов. Текст Сумарокова, опубликованный изначально в 1759 году в *Трудолюбивой пчеле*, озаглавлен “Письмо о чтении романов,” а статья Хераскова, появившаяся в *Полезном увеселении* за 1760 год, носит название “О чтении книг.” Последнее отметил И.З. Серман, но не развил идею. Эта важная деталь наводит на мысль о возможности переместить проблематику исследования из области поэтического анализа в область прагматики текста, или даже в сферу феноменологии чтения.

Поэтому данная статья является приглашением детально проанализировать дискурс о чтении романов, содержащийся в упомянутых выше текстах Сумарокова и Хераскова. Чтобы сократить и без того значительный объем исследуемого материала, я оставляю в стороне *Риторик* Ломоносова, ограничиваясь лишь ее упоминаниями. Но это не означает, что текст Ломоносова не затрагивает проблемы, связанные с чтением романов. Они уже ощутимы в *Риторике*, как в издании 1748, так и в издании 1759 года, но занимают там второстепенную роль, в отличие от текстов Сумарокова и Хераскова. Причина этого заключается хотя бы уже в том, что поэтика интересуется исключительно содержанием текстов и/или их написанием, а не их потреблением, в то время как новообразовавшееся пространство периодики, в котором были опубликованы тексты Сумарокова и Хераскова, существующее благодаря и для читателей, гораздо более склонно заниматься вопросами участия последних в литературном процессе.

Поскольку текст Сумарокова достаточно объемный, я разделю его на несколько отрывков, которые прокомментирую один за другим. Имеющий более скромные размеры текст Хераскова я представлю единым блоком.

² Серман 1959: 85-86.

I. ТЕКСТ СУМАРОКОВА

“Письмо о чтении романов”

Романов столько умножилось, что из них можно составить половину библиотеки целого света. Пользы от них мало, а вреда много. Говорят о них, что они умеряют скуку и сокращают время, то есть: век наш, который и без того краток. Чтение романов не может назваться препровождением времени; оно есть погубление времени.³

Заголовок статьи Сумарокова, безусловно, программный: он указывает на то, что проблематичным является не содержание романов, а их чтение, как *практика*. Обратим внимание также на то, что окончательное осуждение жанра (“Пользы от них мало, а вреда много”), которое, как представляется, относится к *содержанию* романов, в статье никак не аргументировано, что тоже указывает на смещение проблематики в сторону восприятия романа.

Первое замечание текста полемично. На самом деле, даже если учесть общепринятое преувеличение действительности, производимое при помощи гиперболы, это утверждение, высказанное в виде явно комического оборота (“половину библиотеки целого света”), с трудом скрывает неточность факта, который оно осуждает. Внимательное изучение списка романов, опубликованных в России XVIII века, показывает, что их количество было ограниченным до 1759⁴ года, то есть до публикации статьи Сумарокова. Конечно, много романов на иностранных языках ввозилось в Россию в 50–ых годах XVIII века.⁵ И все-таки думается, что утверждение Сумарокова преувеличено – даже при использовании гиперболы. Преувеличение это объясняется, вероятно, его интертекстуальным происхождением. Так, я склонен полагать, что первая фраза данного письма достаточно точно передает начало “Вступительного слова (к нижеследующему Диалогу),” которое служит предисловием к (официальному) изданию 1713 года книги Буало *Диалог героев романа*. Первая фраза “Вступительного слова...” звучит следующим образом: “Le Dialogue, qu’on donne icy au Public, a esté composé à l’occasion de cette prodigieuse multitude de Romans, qui parurent vers le milieu du Siècle precedent, et dont voicy en peu de mots l’origine.”⁶ (“Диалог, который мы предлагаем на суд Публики, написан *по случаю*

³ Сумароков 1787: 350–351.

⁴ Речь идет об уже упомянутом списке В.В. Сиповского. См. Сиповский 1903: 1–158.

⁵ Чтобы иметь представление о значительном присутствии иностранных (французских) романов в оригинале в России середины XVIII века, см. список книготорговца, опубликованный в Копанев 1986: 59–172.

⁶ Boileau 1966: 443.

того необычайного множества Романов, которое появилось к середине прошлого Века, и вот, в нескольких словах, его истоки”).

В обоих случаях, приводимый аргумент существования большого количества романов служит обоснованием – необходимым, согласно правилам риторики – для написания текста, который он предваряет. Во французском контексте 70-ых годов XVII века – дата написания *Диалога* Буало – данный аргумент опирался на реальный факт: в это время романы во Франции были многочисленны и их чтение прочно вошло в привычку. Такое значение аргумента как отсылки к действительности даже подчеркнуто (псевдо)объективностью автора, который – конечно же не из объективности, а по риторическим соображениям – объявляет, что это явление принадлежит прошлому (“vers le milieu du Siècle precedent”), то есть 1640–1650 годам, ознаменовавшимся последовательной публикацией произведений Гомбервилля, мадмуазель де Скюдери и Ла Кальпренеда. Таким образом, волна романов, которую Буало намеревается высмеять, дважды помещена в прошлое: сначала, по отношению к моменту написания первой версии *Диалога* (1666–1671) и, затем, по отношению ко времени составления предисловия для его издания в 1713 году. Однако использование гиперболы, служащей обоснованием для написания текста, остается обязательным и сорок лет после вышеупомянутой волны! Стоит ли говорить, насколько оно должно было показаться необходимым Сумарокову, который изобличает явления (по идее) непосредственно современные. Такое положение вещей объясняет чрезмерное раздувание тропа при его переходе из текста Буало в “Письмо...” Сумарокова.

Нет ничего удивительного, в том, что Сумароков заимствует у Буало. Движимый стремлением стать непреклонным законодателем Парнасса (такое стремление по традиции, берущей свое начало в XVII веке, приписывали Буало), Сумароков часто прибегал к признанным французским авторитетам (таким как Буало и, конечно же, Вольтер, которого он даже взял в судьи в своем споре с Лукиным по поводу драмы).

Поскольку аргумент является по сути риторическим и интертекстуальным, Сумароков не останавливается на нем и переходит к *настоящей* проблеме, которая возникла в России на стыке двух десятилетий: проблеме чтения романов. Автор диалогически включает в свой текст ревностных поборников романов (“Говорят о них, что они умеряют скуку и сокращают время”). Как можно заметить, единственный закон, которому подчиняется роман и, следовательно, который оправдывает его существование – это его субъективная оценка читателем, судящим о нем по качеству вымысла. Таким образом, единственное оправдание романа – в его потреблении, точнее, в реальной продолжительности его потребления. И именно то, что литература становится самоцелью, а не (социо)культурным явлением, вписывающимся в иерархию, придерживающимся этикета, и невыносимо для Сумарокова.

Рассуждения Сумарокова такие же, как и в *Риторике* Ломоносова, которая тоже бичует новый жанр и подчеркивает, что сочинение романов – это потеря времени:

Французских сказок, которые у них романами называются, в числе сих вымыслов положить не должно, ибо они никакого нравоучения в себе не заключают и от российских сказок, какова о Бове составлена, иногда только украшением штиля разнятся, а в самой вещи такая же пустошь, вымышленная от людей, время свое тщетно препровождающих, и служат только к развращению нравов человеческих и к вящему закоснению в роскоши и плотских страстях.⁷

В этом отрывке Ломоносов осуждает не только изображение слишком низкой реальности, плохо согласующееся с классическими представлениями о вкусе и морали, о чем наводит на мысль анализ И.З. Сермана, но также и влияние романа на поведение читателя. Роман может подтолкнуть последнего к праздности, которая крайне противоречит петровским идеалам поведения человека, посвящающего свой труд и свои силы общественной жизни и построению государства.

Фраза “такая же пустошь, вымышленная от людей, время свое тщетно препровождающих” выдает страх перед потерей времени. В стране, где предстоит создать престижную культуру, достойную планов современного государства, завещанного Петром Великим, было бы жаль тратить энергию образованной публики на второстепенные занятия. Тот же аргумент находим и в тексте Сумарокова, для кого литература должна служить построению социальной структуры, неотъемлемой частью которой она сама является. Но в то время как у Ломоносова здание, которое нужно возвести, – это государство в петровском смысле слова, у Сумарокова – это гражданское аристократическое общество, которое должно служить противовесом государственной власти. Помимо указанного различия, отказ обоих авторов от романного жанра базируется на одном и том же типе дискурса. К тому же, оба они следуют логике сопротивления, направленной против уклонения текста от сферы потребления, которая регулируется определенным этикетом и подчиняется общественной, идеологической и политической цели, его превосходящей.

Таким образом, время потребления литературного произведения (“препровождение времени”), по мнению Сумарокова, должно быть включено в высшую временную структуру, к которой относится ряд культурных и социальных практик, составляющих жизнь человека (“век наш, который и

⁷ Ломоносов 1952: 223.

без того краток”). Потребление текстов участвует даже и в создании человека, в том смысле, что оно формирует его культуру и всецело находится в его власти, так же как и во власти той высшей структуры, элементом которой данный человек является. Читатель должен властвовать над текстом. Он всегда должен быть способным установить связь между разными текстами, между текстами и обществом, между текстами, обществом и своей собственной личностью. Напротив, чтение романов – это чтение тотальное (даже *тоталитарное*). Оно погружает читателя в вымышленный мир и вводит в конфликтную ситуацию, при которой время вымышленной истории противопоставляется времени, необходимому для прочтения текста. Чтение романов – это, в полном смысле слова, антикритическое чтение, тип *наивного* чтения, выводящий человека из высшей временной структуры, каким является установленный распорядок его социальной деятельности. Как заметил Барт, “в море обыденных человеческих отношений текст – это своего рода островок, он утверждает асоциальную природу удовольствия (социален только досуг).”⁸

Отрывая человека на время чтения от его общественных обязанностей, текст-источник удовольствия – если следовать дихотомии, установленной Бартом, – каким является роман, отрицает само существование высшей временной структуры, частью которой он изначально должен был стать.

Характерно, что предчувствие угрозы, которую представляет роман для социального порядка и для ему соответствующей культурной структуры, заметно уже в *Диалоге* Буало, послужившем, по моему мнению, образцом Сумарокову. *Диалог* изображает персонаж Сафо, взятый из романа *Артамен, или Великий Кир*, в котором поэтесса была воплощением самой Мадлен де Скюдери (нет ничего удивительного в том, что формулировка наиболее страшной опасности, которой может подвергнуть роман своего читателя, исходит из уст персонажа, являющегося двойником наиболее известной представительницы жанра). У Буало Сафо так обращается к Плутону: “*De grace, oubliés donc pour quelque temps le soin de votre personne et de votre Estat et au lieu de cela songés à me bien définir ce que c’est que cœur tendre, tendresse d’amitié, tendresse d’amour, tendresse d’inclination et tendresse de passion.*”⁹ На что Плутон отвечает: “*Mais regardés cette impertinente. C’est bien le temps de résoudre des questions*

⁸ Барт 1994: 473. См. также 494: “Асоциальный характер наслаждения. Возникая в результате резкой утраты социальности, наслаждение, однако, не предполагает никакого возврата к субъекту (к субъективности), к личности, к одиночеству: здесь утрачивается все, утрачивается полностью, как это бывает на самом дне подполья или в темноте кинозала.”

⁹ “Пожалуйста, забудьте на время о себе и своем государстве и вместо этого подумайте хорошенько, как определить, что такое нежное сердце, нежность дружбы, нежность любви, нежность склонности и нежность страсти” (Voileau 1966: 471).

d'amour que le jour d'une révolte."¹⁰ Можно ли найти более наглядный пример, чем этот отрывок? Персонаж романа побуждает Плутона, повелителя подземного царства, представителя власти, принявшего на себя бремя ответственности, забыть *на время* своего погружения в мир романа, то есть на время, отданное чтению романа, и о своем личном долге ("vostre personne"), и о долге человека социального, занимающего определенное место в государственной структуре ("vostre Estat"). Погруженный в вымысел читатель забывает о порядке вещей мира реального и приобщается к порядку вещей мира вымышленного (в данном случае, романного, в котором главным вопросом остается вопрос определения чувства). Ответ Плутона восстанавливает привычный порядок вещей (подавить бунт – дело политическое – намного важнее, чем разбираться в чувствах, относящихся к сфере личного). Как правильно отмечал И.З. Серман: "[роман] выдвигал тематику частной жизни как равноправную с государственно-политической."¹¹

Таким образом, время потребления романа – это не просто и не только потеря времени (далее Сумароков пишет "чтением онаго больше употребится времени на бесполезное, нежели на полезное"), которая могла бы быть вписана в распорядок дня, это его *исчезновение*, его *забвение* и даже его *уничтожение* ("оно есть *погубление* времени").

Разбираемый отрывок "Письма..." содержит основные пункты, за которые Сумароков осуждает романы, а также все, что составляет самобытность его текста в целом. То, что следует за приведенной цитатой, представляет собой ряд более традиционных аргументов, обосновывающих резкость – вызванную, на деле, страхом перед тем риском, который представляет практика чтения романов для формирования человека эпохи Классицизма – критических выпадов в адрес зарождающегося жанра:

Романы писанныя невежами читателей научают притворному и безобразному складу, и отводят от естественного, который един только важен и приятен. Мы не хулим Романическим, но при просвещении нашем естественным складом, скотския изображения превосходим. Хорошия романы хотя и содержат нечто достойное в себе; однако из Романов в пуд весом, спирту одного фунта не выйдет, и чтением онаго больше употребится времени на бесполезное, нежели на полезное.¹²

¹⁰ "Вы только посмотрите на ее дерзость! Во время бунта она предлагает мне решать вопросы любви!" Там же.

¹¹ Серман 1959: 86.

¹² Сумароков 1787: 350–351.

Этот второй отрывок судит о романе с точки зрения вкуса (“научают притворному и безобразному *складу*”) и естественности, союзницы вкуса (“и отводят от *естественнаго*”). Выпады, которым подвергается роман, почти не подкреплены анализом, сводящимся к общепринятым суждениям. Три термина, тем не менее, привлекают внимание: “притворный,” “естественное” и термин “изображения.” Противопоставление двух первых и присутствие третьего термина подчеркивает до какой степени романная проза воспринимается как дискурс вымысла, который *изображает* ложный (сливающийся, на самом деле, с вымышленным), так как противоречащий “Естественности,” “склад.”

Этот дискурс Вкуса, опирающийся на идеи *просвещенного* Разума (“при просвещении нашем”),¹³ во имя которого выступает Сумароков, предполагает, со стороны читателя, обладание определенными компетенциями (ведь иметь вкус – означает иметь компетенции). Упомянутые компетенции – как то: владение сводом правил (культурных ссылок) и умение устанавливать связи между произведениями с тем, чтобы определить их место в культурном дискурсе – характеризуют отношение к чтению, существующее в контексте Классицизма, и/ или отношение к серьезному произведению или к научному труду. Чтобы быть правильно прочитанным, последний часто требует от своего (русского) читателя обучения иностранному языку или языку древнему и культурной парадигматической осведомленности, уже потому, что нередко прибегает к цитированию.

Компетенции читателя, упорядочивающие текст и не позволяющие тексту ими распоряжаться, не могут пострадать от бессодержательности романов, поэтому промахи романного жанра, сколько бы серьезными они ни были, достойны, в лучшем случае, лишь *презрения* читателя. Вот почему Сумароков настаивает на своей снисходительности к роману (“Мы не хулим Романическим [...]. Хорошия романы хотя и содержат нечто достойное в себе”). Вероятно, чтобы остаться в рамках правил, установленных сатирическим жанром статьи, Сумароков, играя на нарушении логических связей, заканчивает в манере Писарева: “однако из Романов в пуд весом, спирту одного фунта не выйдет.”

В следующем отрывке, который исследователи, за исключением Т.Е. Автухович,¹⁴ часто обходят, Сумароков, как и Ломоносов до него, составляет список исключений, избегших однозначного осуждения жанра. Ломоносов выделял в 1759 году *Аргениду* Баркляя и *Приключения Телемака*,¹⁵

¹³ В Диалоге героев романа Буало Разум также является нормой, во имя которой осужден роман. Слушая взбалмошную речь Горация Коклеса, героя романа де Скюдери *Клелия, или Римская история*, Плутон теряет терпение и восклицает: “Le fou! Le fou! Ne viendra-t-il point à la fin une personne *raisonnable*?” (курсив мой – Р. Б.), см. Boileau 1966: 462.

¹⁴ Автухович 1995: 66.

¹⁵ Ломоносов 1952: 222: *Краткое руководство к красноречию, издание 1759 г.* К этим двум

два произведения одинаковые по тематике (оба политические романы, идеализирующие абсолютизм¹⁶). Станным образом в списке исключений Сумарокова произведение Фенелона фигурирует в сопровождении *Дон Кихота*:

Я исключаю Телемака, Донкишота и еще самое малое число достойных Романов. Телемака причисляли к Епическим поэмам, что в предисловии ево и напечатано; а многия сию книгу как Илиаду и Енеиду, образцем Епической Поэмы поставляют; но что сево смешняе? кроме расположения, Телемак не Поэма; нет ни Епической поэмы, ни оды, в Прозе. А Донкишот Сатира на Романы.¹⁷

Более, чем суждение о *Телемаке*, наше внимание привлечет здесь оценка *Дон Кихота*, так как она освещает очень интересное явление, связанное с практикой чтения в XVIII веке. Сумароков видит в произведении Сервантеса “сатир[у] на романы.” Если главным аргументом *Дон Кихота* является сатира на романы, то направлена она только на подвид *рыцарского* романа, и Сумароков ошибается – несомненно, намеренно, – распространяя высказывания Сервантеса на все романы (в том числе, и, прежде всего, на романы, написанные позднее XVI века, так как, по всей видимости, он не был знаком с другими). Но самое важное, что эта “сатира на романы” Сервантеса представляет собой роман! Этот явный парадокс, естественный, как отметил В.Е. Багно, для рецепции *Дон Кихота* в XVIII веке,¹⁸ свидетельствует о существовании двух *противоположных* типов чтения в России середины XVIII века: чтение ‘нормативное,’ когда в прозаических текстах прежде всего ищут информативное содержание – это чтение свойственное Классицизму, Ломоносову, и здесь, во всяком случае, Сумарокову – и чтение более свободное, связанное большей частью с быстрым развитием романа, то есть, как мы видели, чтение менее критическое, целью которого был не синтез информации, а *само чтение, процесс его собственного развертывания во времени.*

Ежели кто скажет, что романы служат к утешению неученым людям, для того что другия книги им не понятны: ето неправда; ибо и самой высочайшей Математики основания, понятно, на-

произведениям следовало бы добавить еще текст Джонатана Свифта *Путешествия Гулливера* (1726, русский перевод 1772-1773 гг.), приведенный как пример длинного художественного произведения в прозе в издании *Риторики* 1748 года.

¹⁶ Левин 1995: 86.

¹⁷ Сумароков 1787: 350–351.

¹⁸ Багно 2009: 15.

писать удобно; хотя то и подлинно, что книг таких мало видно. Однако много еще книг и без Романов осталось, которые вразумительны и самим неученым людям. Довольно того, чем и просвещаясь можно препровождать время, хотя бы мы и по тысяче лет на свете жили.¹⁹

В конце своего текста Сумароков возвращается еще более явно к обсуждению вопросов, связанных с чтением и восприятием романов. Вновь прибегая к диалогическому приему, Сумароков предвосхищает возражения своих оппонентов, дабы лучше им противостоять, и опровергает их аргумент о том, что роман находит свое оправдание в существовании малообразованных читателей. Речь здесь идет о том же самом сопротивлении, что и выше, а именно: о сопротивлении книгам, которые не требуют со стороны читателей усилий по приобретению особой *энциклопедии*,²⁰ на которую ссылается произведение. Термин “основания,” понимаемый здесь как “правила,” отсылает нас непосредственно к этому своду правил, который следует приобрести. Станным образом Сумароков отрицает существование очень сложных для чтения книг, настаивая на том, что все книги предоставляют своим читателям свод правил для расшифровки содержащейся в них информации. В этом обнаруживается некоторого рода *зависть* и очевидная попытка применить ко всем текстам то, что является привилегией единственно романного текста: полная независимость его *энциклопедии*, создающейся по мере создания вымышленного мира, который она призвана сделать доступным для понимания, и который она имеет полную свободу вывести за рамки, навязанные миметическими правилами. Еще более удивительным образом Сумароков тут же отступает, признавая, что такие книги редки (на самом деле, как я только что сказал, они не *существуют* вне сферы [романного] вымысла).

Последний обращающий на себя внимание момент текста Сумарокова – это то, что автор в конце концов присоединяется к мнению, согласно которому чтение книг может быть времяпрепровождением, на что указывает выражение из заключительной фразы “препровождать время.” Но, примечателен тот факт, что мы, кажется, становимся здесь свидетелями переосмысления требования Горация (приятное с полезным должны быть совмещены) в пользу приятного: последняя фраза выдает изменение взгляда на книгу и на ее социальную функцию, согласно которой книга все больше и больше воспринимается как объект потребления, а не просто как посредник в передаче знаний (“Довольно того, чем и просвещаясь можно препровождать время”).

¹⁹ Сумароков 1787: 350–351.

²⁰ Этот термин принадлежит перу Умберто Эко. См. Эко 1985: 16.

Наконец, последнее высказывание, одновременно с тем, что оно подтверждает окончательное укоренение проблемы романного жанра в проблеме о времени потребления романских текстов (“хотя бы мы и по тысяче лет на свете жили”), выдает существование еще одной проблемы, над которой размышлял Сумароков, и, быть может, до него Ломоносов. Из-за успеха недавно появившегося жанра им обоим, заботящимся о просвещении элиты российского общества, пришлось выбирать между жгучим желанием видеть своих соотечественников читающими и неодобрением того, что они читают. В разбираемом отрывке Сумароков пытается внушить идею, что существует достаточно книг, чтобы читать в течение “тысяч[и] лет,” повторяя сказанное выше (“много еще книг и без Романов осталось”), но оказывается при этом неспособным проиллюстрировать свое заявление на конкретных примерах. Точно так же, во время первой публикации *Риторики* в 1748 году Ломоносов оказался бы в затруднении, учитывая крайне низкий уровень развития книжного рынка в России того времени, назвать произведения, которые бы он мог порекомендовать читателям вместо постыдных романов. Хотя ситуация изменилась с 1748 по 1759 год и читатель текста Сумарокова имел более обширный выбор произведений, чем десять лет назад, в основе своей, проблема осталась той же, что и мешает Сумарокову назвать книги, которые одновременно были бы понятны для любой публики (“которые вразумительны и самим неученым людям”) и представляли бы неоспоримый дидактический интерес: таких произведений нет, и потому они не могут быть названы.

Таким образом, текст Сумарокова оказывается очень богатым и глубоким. В нем речь идет не столько об однозначном осуждении романа, сколько о реакции перед вызывающим озабоченность явлением: появление новых *условий восприятия* литературного произведения. Действительно, Сумароков не отвергает роман по причинам, связанным с поэтикой. Хотя и движимый желанием стать законодателем Парнасса, он не осуждает на небытие все, что не может быть отнесено к одной из литературных традиций, узаконенных поэтикой Классицизма. Уместным будет здесь вспомнить, что Сумароков опубликовал переводы французских произведений, относящихся к жанру (философской) повести: “Микромегас” и главу из “Велизаря.”²¹ Как упоминает Т.Е. Автухович, он начал также работу над романом *Исмений и Исмена*.²² Это доказывает, что он не отвергает вымысел в прозе (правда, ограничиваясь тематически нравоучитель-

²¹ Сумароков 1787, т. IX, “Разные прозаические сочинения и переводы”: *Пришествие, на нашу землю, и пребывание на ней Микромегаса из сочинений г. Вольтера* (258–274) и *Из Велизаря*, глава II (303–314).

²² Автухович 1995: 167. Об этом романе Сумарокова см. Егунов 1963.

ной или политической аллегорией). Однако переведенный текст Вольтера – это короткий рассказ, а перевод из Мармонтеля ограничивается одной главой: две “короткие формы,” которые едва превышают пятнадцать страниц. Поэтому мне кажется, что осуждение романа, происходящее через осуждение его чтения, является и осуждением его *длины*. В понимании Сумарокова, длина романов – это время, потраченное на их чтение, которое, делая возможным *погружение в вымысел*, характерное для романов, провоцирует пугающее забвение реального мира.

То, чего боялся Сумароков, это появление человека, описанного Роланом Бартом в следующих строках:

Вообразим себе индивида [...], уничтожившего в себе все внутренние преграды, все классификационные категории, а заодно и все исключения из них – причем не из потребности в синкретизме, а лишь из желания избавиться от древнего призрака, чье имя – *логическое противоречие*; такой индивид перемешал бы все возможные языки, даже те, что считаются взаимоисключающими; он безмолвно стерпел бы любые обвинения в алогизме, в непоследовательности, сохранив невозмутимость как перед лицом сократической иронии [...] так и перед лицом устрашающего закона [...]. Подобный человек в нашем обществе стал бы олицетворением нравственного падения: в судах, в школе, в доме умалишенных, в беседе с друзьями он стал бы чужаком. И вправду, кто же способен не стыдясь сознаться, что он противоречит самому себе? Тем не менее такой контргерой существует; это читатель текста – в тот самый момент, когда он получает от него удовольствие.²³

Сумароков, так же как и Ломоносов, видел, как непреодолимо притягивал роман читателей, и наверно осознал до какой степени было бесполезно бороться против зарождающегося жанра. Он также почувствовал новый и не поддающийся контролю характер, каким обладали условия восприятия текстов такого рода.

Тмесис будучи источником и символом всякого удовольствия [...] противопоставля[ет] то, что важно, и то, что неважно для раскрытия сюжетной загадки; такой зазор имеет сугубо функциональное происхождение; он не принадлежит структуре самих повествовательных текстов, а рождается уже в процессе их потребления; автор не способен предугадать возникновение

²³ Барт 1994: 462.

подобных зазоров, поскольку вовсе не желает писать то, *чего не станут читать*.²⁴

Херасков, вслед за Сумароковым, сформулировал данную проблему и попытался *кодифицировать* новый тип чтения, делая дополнительный шаг от прагматики к феноменологии. Во втором анализируемом мною тексте, Херасков призывает к аналитическому чтению и рисует портрет идеального читателя, противоположного тому ‘контргерою,’ каковым является читатель романов.

II. ТЕКСТ ХЕРАСКОВА:

“О чтении книг”

Чтение книг есть великая польза роду человеческому, и гораздо большая, нежели все врачеваньи неискусных медиков. О сем можно сомневаться тому, кто книг не читывал; однако великая разность читать и быть читателем. Несмысленной подъячей с охотой читает книги, которые писаны без мыслей, купец удивляется, по их наречию, виршам, сочиненным таким же невежею, каков он сам; однако они не читатели. [...]

Ежели я стану читать, чтоб пользу получить от выбранной мною книги, то я прежде всего буду думать: что за книгу я читать берусь? как читать ее буду? всякую-ли материю толковать, или скорее книгу кончить? но что не похвально для книг хорошаго содержания. Романы для того читают, чтоб искуснее любиться и часто отмечают красными знаками нежные самыя речи; а философия, нравоучении, книги до наук и художеств касающияся, и тому подобныя, – не романы, и их читают не для любовных изречений; для сего должно мне, вникнув в содержание книги, разобрать автора моего, содержание его книги и достоинство онаго.²⁵

Херасков различает два типа потребителя: *тот, кто читает* (можно сказать, “тот, кто умеет читать” или “кому случается читать”) и *Читателя* (“однако великая разность читать и быть читателем”). Текст характеризует первый тип посредством того, *что он читает*, а второй – посредством *техники чтения*, то есть того, *как он читает*.

²⁴ Там же: 469.

²⁵ *Полезное увеселение*, т. 1, 176о. Цитируется В.В. Сиповским. См. Сиповский 1903: 234.

Основная идея первого абзаца может быть сведена к двум пунктам: первый тип потребителя отличается *посредственными компетенциями*, и тем, что его двигателем является *удовольствие*.

Суждение о компетенциях не разъясняется, но дано в выборе профессий, свойственных этому типу читателя (подьячие и купцы умеют читать, но они малообразованны). Что касается вопроса удовольствия, то он проявляется в выборе модализирующих терминов, описывающих сам процесс чтения: подьячий читает “с охотой,” купец “удивляется.”

Первый абзац заканчивается словами, которые лишают этих людей звания *читатель*: “однако они не читатели.” Таким образом, недостаточно уметь читать, нужно еще знать, *как* (больше, чем *что*) читать. Понятие удовольствия также не входит в определение того, что Херасков понимает под словом *читатель*. Удовольствие связано с самим процессом (“в момент, когда [читатель] наслаждается” – писал Барт), с моментом чтения, а не с чтением, как свершившимся фактом, перформацией компетенций. На этом основании, противопоставление, которое вводит Херасков между неопределенной формой глагола несовершенного вида “читать” и глагольной синтагмой “быть читателем,” является показательным. В первом случае, речь идет о совершении действия чтения, о процессе, во втором – о состоянии, полученном в ходе приобретения компетенций, о чистом потенциале, который можно использовать, но который необязательно используется. Добавлю, что это предпочтение, отданное состоянию, а не действию в своем развитии, подчеркивает консервативную аристократическую идеологию всего текста, которая выражается довольно резко, особенно в употреблении оскорбительного термина “невеж[и].”

Местоимению “они,” под которым подразумеваются купцы и подьячие, а также авторы, пишущие для них, всем этим “невеж[ам],” Херасков противопоставляет “я” из второго абзаца, который, переходя в область феноменологии, составляет инструкцию приемлемого типа чтения.

Как только сделан выбор книги – ради пользы, которую она несет читателю (“чтоб пользу получить от выбранной мною книги”) – *читатель*, в данном случае ‘я’ текста, отсылающее к тайному сговору между автором текста *Полезного увеселения* и его адресатом и одновременно вводящее понятие образцового читателя – должен *предварительно* задаться рядом вопросов (“я *прежде всего* буду думать”). Мысль о том, что сделать это нужно *предварительно*, важна. Априорные размышления над текстом, даже до начала чтения, дают возможность *классифицировать и рационализировать* текст, вписывая его тем самым в область некоего знания, некой культуры. Как это подразумевалось в тексте Сумарокова, читатель должен всегда уметь определить местоположение данного текста по отношению к другим текстам и по отношению к самому себе. Тот же самый подход к чтению кодифицирован и предложен читателю в тексте Хераскова.

В зависимости от *природы* текста (“что за книгу я читать берусь”) существует два типа чтения (“как читать ее буду”): чтение аналитическое, критическое (“всякую ли материю толковать”) или чтение быстрое, устремленное на конец текста (“скорее книгу кончить”), на его потребление. Второй тип чтения, это чтение вымышленных историй, которое, “опуск[ая] целые куски, перепрыгивая через те из них, которые кажутся “скучными,” [...] поскорее доб[ирается] до наиболее захватывающих мест (всякий раз оказывающихся узловыми сюжетными точками, приближающими нас к разгадке чьей-то тайны или судьбы)”²⁶ и которое беспрестанно подгоняет читателя вперед, вовлекая его в течение всего повествования в постоянное раздувание своего собственного свода правил, и именно это раздувание является единственным оправданием ареференциальности данного произведения.²⁷

Едва описав этот второй тип чтения, Херасков сразу же его осуждает, как не подходящий для произведений, достойных внимания (“что не похвально для книг хорошаго содержания”), философских или поучительных, научных или затрагивающих проблемы эстетики трудов (“философия, нравоучении, книги до наук и художеств касающиеся”).

Как можно заметить, *как* и *что* взаимосвязаны: ответ на вопрос *что читать* уточняет ответ на вопрос *как читать*, последний же в свою очередь позволяет судить о том *что читать*. Иными словами, всякая книга предписывает свой тип чтения (вспомним, Сумароков уверял, что каждая книга дает ключ к своему пониманию) и правильное с точки зрения Хераскова и узаконенное им чтение должно, по мере возможности его применения, позволить распознать книгу, которую стоит или не стоит читать. Попытка применить заранее установленную модель чтения к произведению позволяет судить о годности данного произведения (“разобрать автора моего, содержание его книги и достоинство онаго”).

Предосудительное чтение, синтагматическое по своей сути, – это чтение романов, цель его экстратекстуальна и безнравственна (“Романы для того читают, чтоб искуснее любиться”). Безнравственна, так как связана

²⁶ Барт 1994: 469.

²⁷ Об этих двух противоположных друг другу типах чтения см. Барт 1994: 470: “Отсюда – два способа чтения: первый напрямик ведет меня через кульминационные моменты интриги; этот способ учитывает лишь протяженность текста [...] (если я читаю Жюлью Верна, то дело идет спору; причина в том, что, хотя интерес к дискурсу у меня потерян полностью, я ни в коей мере не заморожен чувством языковой *потерянности* – в том смысле, какой это слово может иметь в спелеологии); при втором же способе чтения я не пропускаю ничего; такое чтение побуждает смаковать каждое слово, как бы льнуть, прикипать к тексту; оно и вправду требует прилежания, увлеченности; в любой точке текста оно подмечает асиндетон, рассекающий огню не интригу, а само пространство языков: при таком чтении мы пленяемся уже не объемом (в логическом смысле слова) текста, расслаивающегося на множество истин, а слоистостью самого акта, означивания (significance).”

с любовью, но также и потому, что экстратекстуальна: такое чтение наводит мосты между текстом и конкретной, физической жизнью, что, с одной стороны, уничтожает текст (призванный поддерживать связи лишь с равными себе произведениями, то есть поддерживать связи парадигматические), а с другой стороны, уравнивает жизнь и текст, сообщая последнему (в данном случае, роману) вескость, что отвлекает читателя от его роли в структуре общества.

Наконец, подобное чтение, и это замечательный момент в тексте, соотнесено Херасковым с практикой цитирования: “часто отмечают красными знаками нежные самые речи.” Речь здесь не идет о цитировании как практике *письма*, характерной для научного текста и являющейся главным посредником в только что упомянутых парадигматических отношениях между данным текстом и ему равными произведениями, но о цитировании как практике *чтения*. Однако, именно такое цитирование, являющееся основополагающим элементом *удовольствия*, получаемого от чтения, подвергает неисчислимым опасностям сам текст, а также его целостность, приписываемую ему классическим дискурсом.

Как пояснял Антуан Компаньон, цитирование, “радость, которую мы получаем от того, что мастерим что-то своими руками, [...] ностальгическое удовольствие от детской игры,” предполагает “не монотонное [чтение], и не однообразное, но такое, которое взрывает текст, [...] разъединяет его на куски, [...] распыляет его.”²⁸ Можно ли перед лицом такого подхода к чтению еще мечтать о реализации синтеза текста, как того требует информативное чтение, о реализации синтеза смысла, каковым выступает серьезное чтение эпохи Классицизма, чтение суммирующее, центростремительное?

[А]кт цитирования [...] разрушает текст и вырывает цитату из контекста. [Цитирование – не] простое ли это признание того, что в книге есть фразы, которые я читаю, и те, которые я вовсе не замечаю, и соотношение между ними меняется в зависимости от книг, и в зависимости от времени?²⁹

Что может еще сильнее противостоять *строго кодифицированному* чтению, рекомендованному выше Херасковым, чем это *избирательное* чтение, признак свободы читателя, символ субъективности его восприятия? Что может быть более опасным, чем это признающееся в своей выборочности чтение, для классического стремления к полной ясности текста, то есть к правильной передаче информации, которую он в себе

²⁸ Compagnon 1979: 17, 18.

²⁹ Там же: 18.

заключает, и к уверенности в верной его расшифровке соответствующим читателем?³⁰

Это *поцитатное чтение* – в полном смысле слова (свободное) чтение в противоположность устной передаче классического произведения – от малых жанров в стихах до оды, – которое читают при дворе или “в свете,” или в противоположность восприятию текста во время театрального представления (столько мест, где за моей расшифровкой следят другие, в то время как, когда я читаю роман, как пишет Барт, никто меня не видит³¹). “Чтение свободно и не обязано следовать ритму, навязанному оратором. В любой момент можно вернуться назад, либо для того, чтобы прочитать внимательнее отрывок, либо для того, чтобы лучше его запомнить,” – писал Квинтилиан. И Антуан Компаньон комментирует: “перечитать, запомнить (*repetere*, в тексте Квинтилиана) – это значит расчленив текст, изменить его организацию.”³²

Отмечать красным цветом, как это делает *антигерой* Хераскова, “фразы наиболее нежные” – это значит затем повредить текст. “Подчеркиванием [...] я оставляю свой собственный след, перегружая тем самым текст. Я проникаю меж строк, вооруженный клином, костыльной лапой или шилом, и страница разрывается; [...] я пачкаю и порчу вещь: я ее присваиваю.”³³ Портить текст, присваивая его, во всех смыслах слова, завладевая им, вырывая его из его единственного диалога с (текстуальной) традицией, чтобы освободить тексты, принадлежащие к одной и той же парадигме, от судебных обязанностей, с целью захватить эти обязанности для себя самого: именно это делает читатель романов, описанный Херасковым. Он провозглашает себя судьей произведений, он, *некомпетентный* читатель, в то время как, наоборот не он, а произведения должны бы были судить и приговорить его к овладению сводом правил, необходимым для их понимания.³⁴ Он снижает текст до уровня своего собственного понимания, отрицая его информативную целостность и сводя его к своему

³⁰ “Наиболее классические повествования [...] содержат в себе своего рода ослабленный тмесис: ведь отнюдь не все подряд в их произведениях мы читаем с одинаковым вниманием; напротив, возникает некий свободный ритм чтения, мало пекущийся о целостности текста.” (Барт 1994: 468).

³¹ “Мы совершенно безнаказанно (ведь никто за нами не следит) перескакиваем через всевозможные описания, отступления, разъяснения, рассуждения.” (Там же: 469).

³² Compagnon 1979: 18; те же выходные данные для цитаты Квинтилиана.

³³ Compagnon 1979: 20.

³⁴ “Если я решился судить о тексте в соответствии с критерием удовольствия, то мне уже не дано заявить: этот текст хорош, а этот дурен. Никаких наградных списков, никакой критики; ведь критика всегда предполагает некую тактическую цель, социальную задачу.” (Барт 1994: 471). Как можно заметить, риск велик позволить некомпетентному читателю заменить свод правил субъективной нормой, ставящей во главу угла наслаждение: это соответствует отказу от “социаль[ой] задач[и],” то есть от классического (свойственного в том числе и России) видения текста как (культурного) объекта иерархической постройки.

единственному субъективному пониманию. “Главное в чтении – это то, что я вырезаю из текста, то, что я вызываю; *его истина – это то, что мне нравится, и то, что меня привлекает.*”³⁵

Цитирующий читатель, читатель, останавливающийся во время чтения, замедляющий развитие текста и приподносимого текстом урока, – это читатель, который находится *в процессе чтения*, или тот, кто вечно продлевает посредством *возврата к прочитанному* или *повторения* (две формы личного потребления цитаты) свою деятельность, сводя ее к процессу без конца, не давая ей стать приобретением и дезактивированным знанием, то есть культурой. Такой читатель отличается своей *позицией*, тем, что он находится *в процессе* чтения, а не готовится к чтению. Подготовка к чтению была, по мнению Хераскова, необходимым предварительным условием, предопределяющим возможность становления (настоящего) *читателя*. Напротив, читателю романов, как мы видели, предварительные знания не нужны, поскольку роман не требует ничего кроме, как приступить к его чтению, после чего, он сам берет на себя обязанность объяснить и обосновать все происходящее.

Итак, текст Хераскова знаменует собой окончательное укоренение романного жанра в литературной сфере от поэтики до феноменологии. Он дает мало сведений о содержании осуждаемых произведений. В нем можно найти лишь подтверждение того, что читатели знали уже давно – по меньшей мере, со времен *Риторике* Ломоносова, если не с опубликованного в 1730 году Тредиаковским перевода *Езды в остров любви*, драгоценного романа аббата Поля Таллемана, – а именно: что роман повествует (в основном) о любви, используя для этого нежные речи. Более того, текст Хераскова утверждает, что роман рассказывает *только* о любви, поскольку он противопоставляет один тип изложения (роман) перечислению (почти) всех других типов дискурсов, обычно передаваемых в письменной форме: “а философия, нравоучение, книги до наук и художеств касающиеся, и тому подобныя, – не романы.”

Отсутствие описания осуждаемых произведений можно объяснить по-разному. Возможно это проявление пристрастия, распространенного в критических текстах того времени, являющихся скорее полемическими, нежели аналитическими (так, я отметил, что Сумароков не считал нужным тематически обосновывать свои выпады против романов). Отсутствие описания является, главным образом, доказательством того, что проблема, которую поднимает роман кроется не в его содержании, а, как я смог, надеюсь, показать, проанализировав тексты Сумарокова и Хераскова, в его восприятии и, в особенности, в его *чтении*. Еще один текст Хераскова, опубликованный в том же номере *Полезного увеселения*, который я не счел

³⁵ Compagnon 1979: 28.

нужным цитировать, настолько он повторяет то, что было уже сказано, содержит следующее обращение к романам: “вы есть ни что сами собою, но то, что от вас происходит, есть вред, или лучше сказать, посмеяние всему роду человеческому.”³⁶ Как видно из приведенного высказывания, роман – *ничто*, это означает в прямом смысле слова, что он достоин презрения, но также, при смысловом смещении, это означает, что роман *не существует как предмет*. Именно поэтому описание его невозможно. Для русских критиков 50-60-ых годов XVIII века и, в особенности, для Сумарокова и Хераскова роман существует только как практика, как *феномен романного чтения*. А этот феномен представляет угрозу для литературной семиосферы, выстроенной Классицизмом: во-первых, потому что романное чтение ослабляет социальный контроль, под которым потреблялась литература в рамках Классицизма; во-вторых, потому что оно освобождает читателя от обязанности овладеть надлежащими культурными компетенциями перед тем, как преступить к чтению, и поэтому создает образ необразованного читателя, далекий от идеального читателя Классицизма; в-третьих, потому что оно программирует чтение, основанное на поисках удовольствия, а не информации, и поэтому способствует возникновению образа асоциального человека, несовместимого с идеалом нового русского дворянина, полностью преданного построению новой петровской России.

Литература

- Автухович Т.Е., 1995, *Риторика и русский роман XVIII века. Взаимодействие в начальный период формирования жанра*, Гродно, Гроденский гос. ун. им. Янки Купалы.
- Багно В.Е., 2009, *Дон Кихот в России и русское донкихотство*, СПб., Наука.
- Барт Р., 1994, *Удовольствие от текста*, в *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*, М., Прогресс, Универс.
- Егунов А.Н., 1963, “Исмений и Исмена, греческий роман Сумарокова,” *Международные связи русской литературы*, М.–Л., Издательство Академии Наук СССР: 135–160.
- Копанев Н.А., 1986, “Распространение французской книги в Москве в середине XVIII в.,” *Французская книга в России в XVIII веке: очерки истории*, отв. ред. С. П. Лупов, Л., Наука: 59–172.
- Левин Ю.Д., 1995, *История русской переводной литературы. Древняя Русь. XVIII век. Том 1. Проза*, СПб., Дмитрий Буланин, Köln, Böhlau.

³⁶ Х[ерасков] 1760, *Путешествие разума в страну поэзии*: 234. Приведем из этой же статьи Хераскова следующий отрывок: “О! бедныя сочинения, вскричал Разум, стоите ли вы того, чтоб вам в свете занимать место? обезобразили вы природу, обезславили разум, и недостойны того, чтоб и в крайней погибели вашей какой-нибудь умной человек взглянул на вас.”

- Ломоносов М.В., 1952, “Краткое руководство к красноречию. Книга первая, в которой содержится риторика, показанная общие правила обоого красноречия, то есть оратории и поэзии, сочиненная в пользу любящих словесные науки,” *Полное собрание сочинений*, т. VII, “Труды по филологии 1739–1758,” М.–Л., Издательство Академии Наук СССР.
- Серман И.З., 1959, “Становление и развитие романа в русской литературе середины XVIII века,” *Из истории русских литературных отношений XVIII – XIX веков*, М.–Л., Академия Наук СССР: 82–95.
- Сиповский В.В., 1903, *Из истории Русскаго Романа и Повести, (материалы по библиографии, истории и теории русскаго романа)*, СПб., отд. русск. яз. и слов. Имп. Акад. Наук.
- Сумароков А.П., 1787, “Письмо о чтении романов,” *Полное Собрание всех сочинений в стихах и прозе, покойнаго Действительнаго Штатскаго Советника, Ордена Св. Анны Кавалера и Лейпцигскаго Ученаго Собрания Члена, Александра Петровича Сумарокова, собраны и изданы в удовольствие Любителей Российской учености Николаем Новиковым, Членом Вольнаго Российскаго Собрания при Императорском Московском Университете*, Издание второе, в Москве, в Университетской типографии у Н. Новикова, т. VI.
- Х[ерасков] М.М., 1760, “О чтении книг,” *Полезное увеселение*, 1, 1760, в Сиповский В.В., 1903, *Из истории Русскаго Романа и Повести, (материалы по библиографии, истории и теории русскаго романа)*, СПб., отд. русск. яз. и слов. Имп. Акад. Наук: 234.
- , 1760, “Путешествие разума в страну поэзии,” *Полезное увеселение*, 1, 1760, в Сиповский В.В., 1903, *Из истории Русскаго Романа и Повести, (материалы по библиографии, истории и теории русскаго романа)*, СПб., отд. русск. яз. и слов. Имп. Акад. Наук: 234.
- Boileau N., 1966, “Les héros de Roman. Dialogue à la manière de Lucien,” *Oeuvres complètes*, introduction par Antoine Adam, textes établis et annotés par Françoise Escal, Paris, Gallimard.
- Compagnon A., 1979, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil.
- Eco U., 1985, *Lector in fabula, Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset.

КНИГИ И ЧТЕНИЕ В АВТОБИОГРАФИЧЕСКИХ
ПОВЕСТВОВАНИЯХ О ДЕТСТВЕ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ
XVIII–XIX ВВ.: ОПЫТ ПРОЧТЕНИЯ

Лаура Росси

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

В начале главы “Комиссаржевская” автобиографической книги Осипа Мандельштама *Шум времени* (1925–1928, детские годы: 1891–1903) автор определяет замысел своего произведения, отмежевываясь от предыдущих (псевдо)¹ автобиографий русских писателей:

Мне хочется говорить не о себе, а следить за веком, за шумом и прорастанием времени. Память моя враждебна всему личному. [...] Никогда я не мог понять Толстых и Аксаковых, Багровых-внуков, влюбленных в семейственные архивы с эпическими домашними воспоминаниями. [...] Разночинцу не нужна память, ему достаточно рассказать о книгах, которые он прочел, – и биография готова.²

Однако, вопреки полемическому тону, книга поэта является лишь звеном в цепочке автобиографических повестей и мемуаров о детстве русских писателей, где тема чтения, “книг, которые он прочел,” всегда играла важную роль.³ Мало того, некоторые детали, казалось бы, прямо указывают на эту традицию.

¹ О псевдо-автобиографии как о специфически русском жанре см. Wachtel 1990: 3, 15–36.

² Мандельштам 1993, 2: 384.

³ Вместе с тем, по мнению Л. Кациса “описание Мандельштамом отцовского книжного шкафа представляет собой характернейший пример подобного описания из русско-еврейской литературы” (Кацис 2002: 168).

Во-первых, заглавие четвертой главы *Шума времени*, “Книжный шкаф,”⁴ в силу применения семейного,⁵ старомодного слова “шкап,” невольно напоминает “желтый шкаф,” унаследованный от матери Леоном, героем автобиографической повести Н.М. Карамзина “Рыцарь нашего времени” (1802–1803, детские годы: 1766–1779).⁶ Во-вторых, последнюю фразу приведенной тирады можно применить к “*Литературным* и нравственным скитальцествам” поэта и критика разночинского происхождения Аполлона Григорьева (1862–1864, детские годы: 1822–1835), где чтение заменяет жизнь и прочитанная или прослушанная книга знаменует собой определенную историческую эпоху или этап жизненного пути. В самом деле слова поэта, может быть не случайно, очень напоминают его же слова первой главы о том, что он “намерен писать не автобиографию, но историю своих впечатлений; [берет] себя как объекта, как лицо совершенно постороннее, смотр[ит] на себя как на одного из сынов известной эпохи.”⁷ При этом, уже в предисловии, обращенном к М.М. Достоевскому, различные “эпохи литературные” характеризуются *цветом обложки* литературных журналов “с жадностью читаемых, доглатываемых молодежью.”⁸ В-третьих, и главное, в *Детских годах Багрова-внука* Сергея Аксакова (1858, детские годы: 1791–1803), книге, написанной “для детского чтения,”⁹ чтению книг отведено центральное место в характеристике героя не как потомка определенного рода, а как отдельной – творческой, в перспективе писательской – личности.

В настоящей статье мы будем очерчивать круг проблем, связанных с трактовкой темы чтения в автобиографиях и “детствах” русских писателей конца XVIII–конца XIX вв. Речь будет идти о произведениях, где часто элемент вымысла в той или иной мере перемешивается с реальностью, от *Жизни и приключений Андрея Болотова, описанных самим им для своих потомков* (1789–1816, детские годы: 1738–1751) до *Жизни Арсеньева* И. Бунина (1930; 1952, д. г.: 1873–1880). Парадоксально, но выпадают из кадра такие фундаментальные представители жанра, как *Детство* Л. Толстого и *Котик Летаев* (а также *Крещеный китаец*) А. Белого, где только упоминается или подразумевается чтение, особенно взрослыми, но оно играет второстепенную роль.

Наша работа стоит на перекрестке нескольких научных направлений, популярных в настоящее время как на западе, так и в России – с одной

⁴ Мандельштам 1993, 2: 384.

⁵ Ср. Письмо отцу Э.В. Мандельштаму, 12 дек. 1936 г.: “Так хочу очутиться в твоей комнате с зеленым диваном и нашим шкафчиком” (Мандельштам 1993, 4: 173).

⁶ См. Гл. VI: Успехи в ученьи, образовании ума и чувства (Карамзин 1963, 1: 763–764).

⁷ Григорьев 1980: 10.

⁸ Там же: 5.

⁹ Аксаков 1966: 586.

стороны изучения автобиографических повествований, в том числе о детстве,¹⁰ с другой, книговедения и истории чтения и читателя.¹¹ Тем не менее, она, по подходу и по временному диапазону, кажется, отличается от предшествующих исследований, и, хотя не претендует на систематичность и на исчерпанность, способна пролить свет на некоторые особенности панорамы российской культуры.

Постараемся сначала уточнить, как часто встречается тема чтения в подобных текстах европейской литературы. Перед нами скудные и довольно противоречивые суждения. С одной стороны, установлено, что даже в то время (XVI–начало XVIII вв., условно говоря – до основополагающей *Исповеди* Руссо), когда детство занимало очень скромное место в автобиографических повествованиях, нередко авторы считали нужным включить какую-то информацию о начале учебы и о первых опытах чтения.¹² В частности, на основе большого фактического материала утверждалось, что когда речь идет о детстве “поэта,” книга берет верх над игрушкой: по мнению американского исследователя, будущий писатель живет в мире то ли непосредственной действительности, то ли фантазии, куда его сопровождает книга, и он не нуждается в искусственных заместителях собственного воображения – игрушках.¹³ На самом деле детальный анализ *Исповеди* Руссо показал структурную роль романов и вымышленных историй в повествовании, претендующем на полную искренность и правдивость.¹⁴ Вместе с тем, современный итальянский исследователь, определивший составные элементы морфологии европейского рассказа о детстве, включает чтение (запрещенной) книги в раздел “преступлений,” но не выделяет его в качестве самостоятельного важного компонента.¹⁵

Впрочем, и работы об автобиографической прозе в России не уделяют особого внимания теме чтения.¹⁶ Другое дело – исследования, посвященные истории читателя, и/или специфическим эпохам русской культуры. В статье о детском чтении в России в XVIII столетии “по мемуарам современников” историк А.Ю. Самарин отмечает, что “тема книги или чтения чаще всего подробно прослеживается лишь на страницах мемуаров, посвященных описанию детских и юношеских лет,” так как в воспомина-

¹⁰ Нет возможности дать хотя бы беглого обзора литературы об автобиографиях и о детских воспоминаниях. Помимо процитированных далее исследований, назовём только Battistini 2007; Orlando 2007; Тартаковский 1991; Кошелева 2000.

¹¹ Ср. Кавалло, Шартье 2008 и начатую в 1973 г. серию сб. История русского читателя под ред. И.Е. Баренбаума.

¹² D’Intino 1998: 212.

¹³ Coe 1984: 208.

¹⁴ Tassi 2007: 92–94.

¹⁵ Zatti 2007: 311.

¹⁶ Ср. напр. Wachtel 1990; Николина 2002; Савина 2002.

ниях “авторы, как правило, фиксируют только наиболее значимые события своей жизни” а именно в детские годы “книга становится важнейшим инструментом познания действительности.”¹⁷ Привилегированной точкой наблюдения являются XVIII век, “век исключительно усердного чтения” по определению П.Н. Беркова,¹⁸ и в частности эпоха Сентиментализма, в литературе которого наблюдают присутствие настоящего топоса “Чтения,”¹⁹ “приятного и полезного препровождения времени”²⁰ по преимуществу. В главе о “чтении в жизни ‘чувствительного героя’” известной книги о русском сентиментализме, Н.Д. Кочеткова показывает, как изменения, происходившие “в отношениях к книге, кругу чтения, наконец в самом процессе чтения”²¹ на протяжении XVIII в. как в западной Европе, так и в России, обусловили возникновение в прозе сентиментализма “читающих героев,” и мотив “пережитой литературы в литературе.”²²

Другую группу ‘читающих героев’ мы встречаем в лубочной и массовой литературе конца XIX в., предназначенной для читателей, которые первыми в своих семьях овладели грамотой.²³ В историях успеха П.С. Куклина, В.А. Лунина, А.М. Пазухина, герои, мужчины и женщины, характеризуются образованностью и любовью к чтению, что позволяет современному исследователю их сопоставить со святыми житийной литературы, обычно быстро и усердно учащимися.²⁴

Детские воспоминания русских писателей XVIII–XIX вв. писались на этом литературном фоне,²⁵ конечно, но, как ни парадоксально, освещают тему книг и чтения ярче и разнообразнее. Вместе с тем, сопоставление текстов, написанных людьми, далекими по времени или по гендерному, географическому, социальному происхождению, но дошедших в зрелые годы до аналогичного писательского (творческого) статуса, позволяет выявить общие закономерности трактовки мотива чтения и неожиданные параллели или же расхождения.

Как не все повествования о детстве начинаются с рождения главного героя, так и не все воспоминания о детских книгах предусматривают рассказ об обучении грамоте. Для нас оно важно тем, что это выражение тра-

¹⁷ Самарин 2001: 79. Ср. и Glagoleva 2003.

¹⁸ Берков 1981: 148.

¹⁹ Сурков 2010.

²⁰ Заглавие журнала под редакцией В.С. Подшивалова, выходившего как приложение к “Московским ведомостям” в 1794–1798 гг.

²¹ Кочеткова 1994:157.

²² Там же: 159.

²³ Brooks 1985: 269.

²⁴ Там же: 281–282.

²⁵ Ср. Сапченко 2003; Brooks 1985: 283. Автор истолковывает мемуары М. Горького как литературный вариант историй успеха народной литературы. Ср. и Barratt 1993: 68.

диционно обозначало ‘учить читать,’ а не обязательно ‘читать и писать.’ Это специально подчеркивается Сергеем Аксаковым: “Как и когда я выучился читать, кто меня учил и по какой методе – решительно не знаю;²⁶ но писать я учился гораздо позднее и как-то очень медленно и долго.”²⁷

Напротив, Карамзинскому Леону все давалось чрезвычайно легко и быстро, но порядок учения и здесь – одинаков: “Отче наш,” буквы, складыв, слова, титлы, церковные книги, затем он “так же скоро выучился и писать; так же скоро начал разбирать и печать светскую...”²⁸

Еще в 1870 г., когда происходит *Детство* М. Горького (1913–1914, д. г. 1871–1879), мальчик выучивал сначала молитвы, затем дед красильщик колоритно обучал его читать азбуку и “вскоре” он “уже читал по складам Псалтырь,”²⁹ а писать он все еще не умел. Вместе с тем, во всех повествованиях бросается в глаза коренная связь между чтением книг и чтением наизусть или чтением молитв.

В самом деле, в преобладающем большинстве случаев, от “Рыцаря нашего времени” и мемуаров Андрея Болотова, Д. Фонвизина и Ап. Григорьева до *Пошехонской старины* М. Е. Салтыкова-Щедрина (1887–1889, д. г. 1826–1836) и *Детства* Горького, обучение грамоте (чтению) “естественно” означает овладение славянским алфавитом. Нередко, поэтому, первыми прочитанными книгами выступают церковные книги. При этом, отношение к таким чтениям, в зависимости от эпохи, а также от характера автора, различно. Если в “Чистосердечном признании в делах моих и помышлениях” (1792, д. г.: 1745–1758) Фонвизин подчеркивает их положительное воздействие на его будущее знание русского языка,³⁰ то Горький самодовольно описывает себя ребенком, смеющимся над странными выражениями и знаками.

Слово “яко же” принимало скрытый смысл, и я нарочно всячески искажал его:

²⁶ За то автор показывает как мальчик старался “учить читать маленькую сестрицу, и совершенно без пользы” (Аксаков 1966: 320).

²⁷ Аксаков 1966: 272. И А. Фет в своих *Воспоминаниях* подчеркивает, что, в то время, когда он уже знал немецкую и русскую грамоту, “писать [...] тогда не умел, так как отец весьма серьезно смотрел на искусство чистописания и требовал, чтобы к нему прибегали хотя и поздно, но по всем правилам под руководством мастера выписывать палки и оники” (Фет 1983: 41).

²⁸ Карамзин 1964: 764.

²⁹ Горький 1972, XV: 70.

³⁰ “Как скоро я выучился читать, так отец мой у крестов заставлял меня читать. Сему обязан я, если имею в российском языке некоторое знание. Ибо, читая церковные книги, ознакомился я с славянским языком, без чего российского языка и знать невозможно” (Фонвизин 1959: 87).

— “Яков же,” “я в коже”...³¹

[...]

Буки-люди-аз-ла-бла; живе-те-иже-же-блаже; наш-ер-блажен,

— выговаривал я, вода указкой по странице, и от скуки спрашивал:

— Блажен муж, — это дядя Яков?³²

На фоне этой нормы следует читать повествования, где обучение началось со светских или иностранных книг. Иногда это можно объяснить более или менее отдаленным западным происхождением молодого героя. У Ивана Ивановича Дмитриева, автора “Взгляда на мою жизнь” (1823, детские годы: 1768–1874), который начал учиться в пансионе у француза Манжена, прабабка была шведкой;³³ у Герцена, кому, как он рассказывает в главе “Детская и университет” из *Былого и дум* (1856–1861, д. г.: 1812–1825), “Катехизис попался [...] в руки после Вольтера,” отец, человек XVIII в., буквально “не читал ни одной русской книги, ни даже Библии,”³⁴ а мать была немкой.³⁵ Отдельный случай представляет *История моего современника* (1906–1909, д. г.: 1855–1863) Владимира Короленко, которого в городе Житомире обучали “как-то незаметно,” играя, польской азбуке.³⁶

Тем более примечательно, что среди детей, которые получили с самого начала ‘светское’ образование находим Багрова-внука С. Аксакова. Автор описывает его “дитятей [...] беспрестанно, хотя медленно, [...] читающим детскую книжку с картинками, под названием ‘Зеркало добродетели,’”³⁷ его “единственную книжку,” которую он “знал наизусть всю.”³⁸

В данном случае необычное воспитание обусловлено незаурядными личностью и (само-)воспитанием матери Софьи Николаевны, о которых шла речь в третьем отрывке из “Семейной Хроники.”³⁹ Семнадцатилетней девушкой сиротой она вступила в переписку с Н. Новиковым, от него получала разные полезные книги, между тем как драгоценный во всех от-

³¹ Горький 1972, XV: 23.

³² Там же: 70. Впрочем он будет искажать и стихи Некрасова, которые мать заставит его учить. Как и во всем остальном, мать противостоит деду и “энергичным” обучением сына “гражданской грамоте” (Горький 1972, XV: 138).

³³ Дмитриев 1866: II.

³⁴ Герцен 1956, 53; 87.

³⁵ Как известно, и мать А. Фета была немецкого происхождения, и сначала “выучила” сына “по складам читать по-немецкий” (Фет 1983: 40).

³⁶ Короленко 1953: 66.

³⁷ Аксаков 1966: 272.

³⁸ Там же: 274.

³⁹ Ср. Соболевская 1997.

ношениях “Домашний лечебник Бухана”⁴⁰ прислал ей “путешественник, граф Мантейфель.”⁴¹ Впоследствии, однако, и мальчик “выучился читать церковную печать,”⁴² так что, когда дед умер, он был в состоянии присоединиться к тем, которые “по дедушке псалтырь чита[ли].”⁴³

Красной нитью через “детства” русских писателей проходит тема ‘первой’ или ‘самой главной (обычно не школьной) книги.’ Любопытно проследить, как, в зависимости от эпохи и от культурной среды, меняются самые влиятельные детские чтения.

В будущем полиграфе Андрее Болотове, который учился в пансионе, любовь к чтению пробудил Фенелоновый *Телемак*, начатый по-французский по приказу учителя, и продолженный в русском переводе.⁴⁴ Напротив, поэт сентименталист И. Дмитриев начал *Приключения Маркиза Г.* в переводе, и так увлекся, что последние два, еще не переведенные тома,⁴⁵ читал по-французски.⁴⁶ Если для Болотова классное и бытовое чтение спокойно сосуществовали, то и к Дмитриеву, кажется, применимы слова Герцена о том, что “страсть к бессистемному чтению была вообще одним из главных препятствий серьезному учению.”⁴⁷ Жалуясь на то, “что в домах нигде не было не только библиотек, но ни малейших собраний,”⁴⁸ Болотов регистрирует приобретение каждой новой книги, самого разнообразного характера и происхождения, и всегда отмечает удовольствие и пользу, которые ему принесли несколько раз читанные: “Курасова сокращения истории и истории принца Евгения” из ящика отца,⁴⁹ рукописный

⁴⁰ Buchan, W., *Domestic Medicine, or the Family Physician: being an Attempt to render the Medical Art more generally useful*, [...] Edinburgh, 1769. *Полный и всеобщий домашний лечебник* [...] Творение г. Бухана, славнейшаго в нынешнем веке англинскаго врача. Т. 1–5, Москва, 1790–1792.

⁴¹ Аксаков 1966: 126.

⁴² Там же: 398.

⁴³ Там же: 390.

⁴⁴ Болотов 1993, I: 89–90. *Похождение Телемака, сына Улисса сочинено г. Фенелоном* [...] Переведено на российский язык в 1734 году [А.Ф. Хрушовым] [...] СПб. при Имп. Акад. наук, 1747. Ср. Фенелон 2011.

⁴⁵ Prévost, A.F., *Mémoires et aventures d'un homme de qualité qui s'est retiré du monde*, Amsterdam, 1728–1731. *Приключения маркиза Г... или Жизнь благородного человека оставившаго свет, переведена на российский язык Иваном Елагиным*, СПб., при Имп. Акад. наук, Ч. 1–4, 1756–1758; Ч. 5–6, 1764–1765 (В. И. Лукиным).

⁴⁶ Дмитриев 1866: 15.

⁴⁷ Герцен 1956: 46.

⁴⁸ Болотов 1993: 90.

⁴⁹ Там же: 96. Curas, H., *Einleitung zur Universalhistorie zum Gebrauche bey dem ersten Unterrichte der Jugend. Введение в генеральную историю* изданное на немецком языке от Гильмара Кураса а на российской язык переведено [...] Сергеем Волчковым. СПб. при Имп. Акад. наук, 1747. *Des grossen Feld-Herrns Eugenii Hertzogs von Savoyen und Kayserlichen General-Lieutenants Helden-Thaten*, Frankfurt und Leipzig. *Описание жития и дел принца Эвгенія герцога Савойскаго* [...] с грьдорованными изображениями

любовный роман *Эпаминонд и Целериана* от одного офицера его полка,⁵⁰ *Жизнь Александра Македонского* Квинта Курция Руфа, от мужа старшей сестры,⁵¹ и так далее.

Своему Леону Карамзин приписывает чтение *Эзоповых басен* и серии романов, оставленных после рано умершей матери: *Дайра, восточная повесть*, *Селим и Дамасина*, *Мирамонд*, *История лорда N*.⁵² Вслед за Руссо,⁵³ рассказчик утверждает, что романы не развратили, а, напротив, возвышали его своими представлениями об идеальной любви. И А. Болотов подчеркивает возвышенный характер прочитанного любовного романа.⁵⁴ У И. Дмитриева, читавшего в детстве *Тысячу одну ночь*, *Шутливые повести Скаррона*, *Похождения Робинзона Крузо*, *Жильблаза де Сантилана*,⁵⁵ а также *Похождения Клевеланда*⁵⁶ и, как мы уже видели, *Похождения маркиза Г.*, их положительное воздействие не ограничива-

всех его баталий и знатнейших осад. [Перевел И. К. Тауберг] СПб. при Имп. Акад. наук, 1740.

⁵⁰ Болотов 1993: 169–170. *История о Эпаминонде и Целериане*, которая содержит в себе шестнадцать книг и разделена на два тома. Переведена с французского языка на российский в 1741 году в Санкт-Петербурге (Дергачева-Скоп 1971: 343).

⁵¹ Болотов 1993: 21. Квинта Курция *История о Александре Великом царе македонском с дополнением Фрейнсеима и с примечаниями*. Переведена с латинского языка вторично, Степаном Крашенинникова [...] Т. 1–2. СПб. при Имп. Акад. наук, 1750.

⁵² Карамзин 1964: 764. *Les Fables d'Esop, et de plusieurs autres excellens mythologistes, accompane du sens moral et des réflexions de m. le chevalier Lestrangle*, Amsterdam, 1714. *Эзоповы басни* с нравоучением и примечаниями Рожера Летранжа, вновь изданныя, а на российской язык переведены в Санктпетербурге [...] Сергеем Волчковым. СПб. при Имп. Акад. наук, 1747 или 1760. La Popelinère, A. J.J., *Daïra. Histoire Orientale*. En quatre parties. Amsterdam, 1761. *Даюра, восточная повесть*, состоящая в четырех частях, переведена с французского языка. [М.] при Имп. Моск. ун-те 1766–1767. M.me Le Givre de Richebourg, *Les aventures de Zelim et de Damasine. Histoire africaine*, Amsterdam 1735. *Селим и Дамасина африканская повесть*; переведена с французского [И. И. Акимовым] СПб. 1761. Эмин Ф. А., *Непостоянная fortuna или Похождение Мирамонда*, Ч. 1–3, СПб. 1763. *Mémoires de milord *** traduits de l'anglaise par m. de La Place. Приключения милорда ****, или *Жизнь младого человека, бывшего игройцем любви* писанная на английском и переведенная на французкой г. де Ла Пласом, СПб. 1771.

⁵³ Rousseau 2003: 37; ср. Tassi 2007: 92.

⁵⁴ Болотов 1993: 170.

⁵⁵ Дмитриев 1866: 14. *Les mille et une nuit, contes arabes*. Traduits en français. Par mr. Galland. *Тысяча и одна ночь. Сказки арабския*, переведены с французского языка [Александром Филатовым], Т. 1–12 печ. при Имп. Московском университете, 1763–1774. Scarron P. *Le roman comique*, 1651–1657. Господина Скаррона *Шутливая повесть* переведена с немецкого языка Васильем Тепловым, Ч. 1–2, СПб. При Имп. Акад. наук, 1763. *Жизнь и приключения Робинзона Крузо природного агличанина*. Переведена с французского Яковом Трусовым, Ч. 1–2, СПб., при Имп. Акад. наук, 1762–1764. *Похождения Жилблаза де Сантиланы*, описанныя г. Ле Сажем, а переведенныя [...] Васильем Тепловым, Т. 1–4, СПб. при Имп. Акад. наук, 1754–1755.

⁵⁶ Prevost A.F. *Le Philosophe anglais, ou Histoire de Monsieur Cleveland, fils naturel de Cromwell, écrite par lui-même, et traduite de l'anglais*, Paris 1731–1739. *Философ аглинской, или Житие Клевеланда*, побочного сына Кромвелера, самим им писанное и с аглинского на французской а с французского на российской язык переведенное, Т. 1–9, [СПб.] 1760–[ок. 1785].

ется чувствительностью: чтение романов заставляет его задуматься во время поездки с братом “отчего [он] так долго молч[ит] и ни о чем не рассужда[ет]” как “молодой маркиз дорогою рассуждал в коляске с своим наставником; барон ‘Пельниц’ с своим сыном, и ‘Дон Фигероазо, или Уединенный Гишпанец,’⁵⁷ также с своими детьми.”⁵⁸

Багров-внук долго должен довольствоваться первой книгой. Приобретение второй, первого детского журнала, изданного Н. Новиковым, от старого благодетеля матери С.И. Аничкова дает повод для самого яркого описания настоящего увлечения чтением, типичного знака пресловутой “революции чтения конца 1790-х гг.”⁵⁹

О счастье!.. “Детское чтение для сердца и разума,” [...] Я так обрадовался, что чуть не со слезами бросился на шею старику и, не помня себя, запрыгал и побежал домой [...]. Боясь, чтоб кто-нибудь не отнял моего сокровища, я пробежал прямо через сени в детскую, лег в свою кроватку, закрылся пологом, развернул первую часть – и позабыл всё меня окружающее.[...] Меня отыскивали лежащего с книжкой. [...] я был точно как помешанный: ничего не говорил, не понимал, что мне говорят, и не хотел идти обедать.”⁶⁰

Не будем проследивать весь процесс медленного пополнения библиотеки ребенка из разных источников, от двух книг тети, *Сонника, или истолкование снов* и слабой комической пьесы Н. П. Николева, которая тем не менее привила ему “склонность к театральным сочинениям,”⁶¹ до *Детской библиотеки* И.Г. Кампе в переводе А.С. Шишкова и одной рукописной книги, таинственные знаки которой возбудили его фантазию,⁶² наконец, до “романов, как-то: *Векфильдский священник, Герберт, или Прощай богатство* и *Железная маска*:⁶³ интерес увеличивался тем, что это была не выдумка,

⁵⁷ Pöllnitz, K.L. von, *Lettres et mémoires du baron de Pöllnitz* [...], Amsterdam, 1737. *Полохождение барона де Польниц* с примечаниями историческими и географическими, описанное им самим. Переведено с французского языка Павлом Жуковым, Т. 1–2, Печ. при Имп. Моск. Ун-те, 1767. *Le solitaire espagnol, ou Mémoires de D. Varasque de Figueroas*, P. 1-2, Leyde, 1738-1740. *Уединенный ишпанец, или Жизнь дона Вараска Фигероаса* [пер. А.Г. Окунев], СПб. 1767-1768.

⁵⁸ Дмитриев 1866: 16.

⁵⁹ Виттман 2008: 375-383.

⁶⁰ Аксаков 1966: 275.

⁶¹ Там же: 324-325.

⁶² Там же: 336.

⁶³ *Векфильдской священник*, история. Аглинское сочинение [Пер. Н. И. Страхов], Ч. 1-2, М., тип. Комп. 1786. Lee, H. *The errors of Innocence*, London 1786. de La Mare, V. *Herbert, ou Adieu, richesse*, Paris 1788. *Герберт, или Прощай богатство. Нравоучительныя и забавныя аглинския письма*. Перевод с французского. Ч. 1-3. М. тип. А. Решетникова, 1791. De Fieux

а истинное происшествие, как уверял сочинитель.”⁶⁴ Отметим только, что адаптированный *Анабазис Кира*⁶⁵ Ксенофонта стал его любимой и незабываемой книгой, и “даже наружность ее [...] врезалась в [его] памяти,”⁶⁶ что он научился декламировать матери и при гостях “Россияду,”⁶⁷ “читал с большим удовольствием” пятнадцать томов *Жизни Английского философа Клевеланда*,⁶⁸ но “Шехеразада свела [его] с ума,” так как “еще ни одна книга не возбуждала в [нем] такого участия” и заставляла его забыть обо всем. Автор ставит вопрос о причинах такого сильного воздействия на него волшебных – заведомо выдуманных – сказок.⁶⁹

Если мать маленького Багрова подозрительно относилась к его чрезмерному увлечению чтением и старалась его обуздать, то отец Герцена разрешал сыну “рыгаться [...] сколько [он] хотел” в “большой библиотеке, составленной из французских книг прошлого столетия,” которые “валялись грудями в сырой, нежилой комнате нижнего этажа в доме” дяди-Сенатора.⁷⁰ Автор упоминает французские и немецкие (Огюста Лафонтена⁷¹) романы, русские, французские и немецкие (Коцебу) комедии, которые он читал с увлечением несколько раз, но утверждает, что “сильнейшее влияние имела на [него] пьеса, которую [он] любил без ума, перечитывал двадцать раз, и притом в русском переводе ‘Феатра,’⁷²” – “Свадьба Фигаро” Бомарше,⁷³ которая пробудила в нем чувственность. Сильное действие произвело на него и чтение *Вертера* Гете, особенно “страшной развязки,” которая заставляла его “плакать, как сумасшедший.”⁷⁴

И молодому Аполлону Григорьеву отдали в полное распоряжение старые книги деда, бывшего масона, знакомого Новикова:

Mouhy, C. *Le masque de fer ou Les aventures admirables du Pere et du Fils*, romance, tire de l'Espagnol, Paris 1747. *Железная маска или Удивительные приключения отца и сына*. Повесть гишпанская. Переведена с французского языка И.Ф.Б. СПб. 1766-1767.

⁶⁴ Аксаков 1966: 518.

⁶⁵ Ragi, *Histoire de Cyrus le jeune, et de la retraite des dix mille [...]*, Paris 1736. *Повесть о младшем Кире и о возвратном походе десяти тысяч греков*, переведенная с французского Васильем Тепловым, СПб. при Имп. Акад. наук, 1762.

⁶⁶ Аксаков 1966: 336-337.

⁶⁷ Там же: 375.

⁶⁸ Там же: 412.

⁶⁹ Там же: 429; 432-433.

⁷⁰ Герцен 1956: 46.

⁷¹ А.Н.Ж. Lafontaine (1758-1831). О двусмысленном значении сентиментальных романов автора остроумно пишет А. Григорьев (1980: 73-75).

⁷² *Российский феатр* или Полное собрание всех российских феатральных сочинений, СПб., при Имп. Акад. наук, 1786-1794, 43 ч.

⁷³ *Фигарова женитьба*, комедия в пяти действиях, сочинения Петра Августина Карона де Бомарше. Переведенная на русский язык А[лександром] Л[абзинным], [...], М., Унив. Тип. У Н. Новикова, 1787.

⁷⁴ Герцен 1956: 47.

Странно повеяли на меня эти старые книги деда в их желательных кожаных переплетах, книги мрачные, степенные, то в лист и печатанные славянским шрифтом, как знаменитое *Добротолюбие*,⁷⁵ то в малую осьмушку, шрифтом XVIII века, и оригинальные вроде назидательных сочинений Эмина, и переводные вроде творений Бюниана⁷⁶ и Иоанна Арндта,⁷⁷ и крошечные и полуистрепанные, как редкие ныне издания сатирических журналов: *И то и се*, *Всякая всячина*.

Естественно, такое восторженное описание принадлежит перу взрослого Григорьева. На самом деле, в детстве он предпочитал русские исторические и авантюрные романы, старые книги он “топтал ногами в негодовании” и старая библиотека со временем была “раскрадена пьяными лакеями и съедена голодными мышами.”⁷⁸ Автор остроумно отмечает, что Русские “все маленькие Петры Великие на половину и обломовцы на другую. В известную эпоху мы готовы с озлоблением уничтожить следы всякого прошедшего, увлеченные чем-нибудь первым встречным, что нам понравилось, и потом чуть что не плакать о том, чем мы пренебрегали и что мы разрушали.”⁷⁹

С полной свободой чтения мальчиков 1810–20 и 1830-х гг. можно сопоставить ограниченное положение благовоспитанной московской барышни,⁸⁰ генеральской дочери 1850–60 гг., из “Воспоминаний детства” (1890, д. г.: 1857–1863) Софьи Круковской (Ковалевской, по матери немецкого происхождения), которой гувернантка-англичанка запрещала сочинять стихи и читать иностранные романы из богатой библиотеки родителей.⁸¹ Будущий математик в детстве очень любила механизм стихов, но в ней не находила “ни Пушкина, ни Лермонтова, ни Некрасова.” Поэтому,

⁷⁵ *Добротолюбие*, или слова и главизны священного трезвения, собранные от писаний святых отец, 4 части, М. 1793-1794, первый церковно-славянский перевод “Филокалии” Паисия Величковского.

⁷⁶ Возможно (цитируем первые издания): Bunyan, J. *The Pilgrim's Progress from This World to That Which Is to Come; Delivered under the Similitude of a Dream*, P. 1-2, London, 1678-1684. *Любопытное и достопамятное путешествие христианина к вечности чрез многия приключения* [...] сочиненное на аглинском языке Иоанном Бюнианом. А переведено с французского языка Ч. 1-2 [М. Сенатская тип. 1782].

⁷⁷ *Herrn Johann Arndts sechs Bücher vom wahren Christentum [...] nebst dessen Paradiesgartlein aller christlichen Tugenden* [...] 1695. Иоанна Арндта *О истинном христианстве* шесть книг, с присовокуплением Райскаго вертограда и других некоторых мелких сочинений сего писателя. Перевод с немецкаго [И. П. Тургенева] Ч. 1-5, М., Тип. И. Лопухина, 1784.

⁷⁸ Григорьев 1980: 14.

⁷⁹ Там же: 13.

⁸⁰ Изучению женского воспитания в XVIII в. на основе мемуаров дворянок посвящена работа Pushkareva 2003.

⁸¹ Ковалевская 1989: 41-43.

парадоксально, “самой главной книгой,” которая заставила ее “несколько дней [...] ходить как сумасшедшая” оказалась школьная хрестоматия Филонова,⁸² “купленная по настояниям [...] учителя.”⁸³

И Никанор Затрапезный, рассказчик *Пошехонской старины* подчеркивает, что в детстве он должен был довольствоваться учебниками старших братьев и “не имел ни малейшего понятия о существовании русской литературы,” то есть русской поэзии: “Ни хрестоматии, ни даже басен Крылова не существовало, [...] не знал ни одного русского стиха.”⁸⁴ Парадоксально, для него, “животворным лучом было [...] *Евангелие*,” вернее книга *Чтение из четырех евангелистов*,⁸⁵ которая “была в числе учебных руководств.”⁸⁶ Как и в мемуарах Герцена,⁸⁷ здесь об *Евангелии* говорится как о самостоятельном личном открытии молодого автора и как о чтении, никак не связанном с церковными обрядами.⁸⁸

Более ‘оправдано’ незнание будущим русским писателем русской литературы в случае маленького Владимира Короленко. Заинтересованный отыскать в прошлом корни собственного творчества, автор выделяет как первую и самую влиятельную книгу назидательную “большую повесть польского писателя,” чье имя он не помнит, “Фомка из Сandomира” (“*Tomek Sandomierzak*”),⁸⁹ ближе к его писательским вкусам последующих чтений романов Дюма, Монтепена⁹⁰, Габорио⁹¹ и Евгения Сю,⁹² между тем как “русская литература впервые предстала [перед ним] в виде одного только *Вестника Юго-Западной и Западной России*,”⁹³ а “Гоголя, Тургенева, Достоевского, Гончарова и Писемского [он] знал лишь по некоторым, случайно попадавшимся рассказам.”⁹⁴

Любопытно и, казалось бы, анахронично воспитание героя пореволюционной повести И. Бунина *Жизнь Арсеньева* (1930; 1952, детские годы:

⁸² Филонов А. Г., *Русская хрестоматия с примечаниями*. Для высших классов сред. учеб. заведений, вып. 1-4, СПб. 1863-1867.

⁸³ Ковалевская 1989: 41.

⁸⁴ Салтыков-Щедрин 1975: 67.

⁸⁵ *Чтение из четырех евангелистов* и из книги деяний апостольских для употребления в училищах. Издано от Деп. нар. прос. Казань, 1860, 167 с.

⁸⁶ Салтыков-Щедрин 1975: 69.

⁸⁷ Герцен 1956: 54.

⁸⁸ Салтыков-Щедрин 1975: 70-71.

⁸⁹ Gregorowicz, J.K., *Tomek Sandomierzak: powieść*, Vol. 1, Nakł. Bolesława Maurycego Wolffa, 1858 - 382 S. Автор пишет “кажется Коржениовского” (Короленко 1953: 67).

⁹⁰ Xavier Henri Aymon Perrin, comte de Montépin, 1823-1902.

⁹¹ Émile Gaboriau, 1832-1873. Один из зачинателей детективной литературы. Например: *Le crime d'Orsival. Преступление в Орсивале*. Роман. Соч. Габорио. С франц. СПб. 1869.

⁹² Короленко 1953: 224.

⁹³ Там же: 100.

⁹⁴ Там же: 224.

1873–1880), которого в 1870 г. учитель-приживальщик Баскаков “выучил [...] писать и читать по русскому переводу Дон-Кихота,”⁹⁵ ставшему тем самым его первой и самой важной книгой. Картинки и рассказы воспитателя “о рыцарских временах совсем свели [его] с ума.”⁹⁶ “А за Дон-Кихотом и рыцарскими замками последовали моря, фрегаты, Робинзон, мир океанский, тропический” и все еще ощущение, что он “к этому [...] миру [...] несомненно некогда принадлежал.”⁹⁷

И соученики маленького Алексея Пешкова читают с увлечением Робинзона, “настоящую историю,” предпочитая ее сказкам, которые любит он. И здесь герой выказывает дух противоречия. Он украдывает у матери рубль, с намерением купить и прочитать книгу, только “чтобы тоже сказать о нем – это чушь!”⁹⁸

Часто последующие книги становятся вехами на пути подрастания и познания мира. Аксаков отмечает новое, более осознанное прочтение уже известных книг,⁹⁹ или расширение круга чтений в определенном месте.¹⁰⁰ И А. Герцен сравнивает детские и подростковые чтения, занимавшие его во время пребывания в имении Васильевском.¹⁰¹

Как мы видели, с рассказом о первой важной книге тесно связана тема преемственности чтений. Она представляется в трех вариантах: то, как в мемуарах Герцена и Ковалевской, ребенок изображается как одинокий открыватель необитаемого острова – домашней библиотеки – где его ждет сокровище, то, как у Болотова, Аксакова, Салтыкова-Щедрина, из-за отсутствия или недостатка книг, он вынужден их искать вне дома и строит себе новую линию культурной преемственности, отличающуюся от родовой, то, реже, будущий автор включается в читающую домашнюю среду, и от нее воспринимает вкусы и пристрастия.

Особой теплотой отличаются домашние сцены чтения в мемуарах И.И. Дмитриева. Его отец и мать (сестра литератора Н.А. Бекетова, лично знакомая с Сумароковым) любили русскую литературу, читали детям стихи Сумарокова и Ломоносова.

... приятно мне вспоминать один вечер Великой Субботы, проведенный отцом моим посреди нашего семейства за чтением.
[...] В ожидании заутрени, отец мой, для прогнания сна, вынес

⁹⁵ Бунин 1996: 47.

⁹⁶ Там же: 51.

⁹⁷ Там же.

⁹⁸ Горький 1972: 190.

⁹⁹ Аксаков 1966: 401.

¹⁰⁰ Там же: 518.

¹⁰¹ Герцен 1956: 63.

из кабинета Собрание Сочинений Ломоносова, первого московского издания, и начал читать вслух известные строфы *из Иова*; потом *Вечернее размышление о Величестве Божиим* [...] Чтение заключено было *Одою на взятие Хотина*.¹⁰²

От таких домашних чтений до страсти к поэзии и желания стать самому поэтом – лишь один шаг. Но для нас примечательно включение чтения как философских, так и торжественных од Ломоносова в обряды православной Пасхи, т. е. “накладывание” друг на друга стадий “интенсивного” и “экстенсивного” чтений о которых, вслед за Р. Энгельсингом, говорят исследователи.¹⁰³

Аналогично, в *Детских годах Багрова-внука*, портрет двоюродной сестры деда Прасковьи Ивановны Куролесовой, уже известной читателю *Семейной Хроники*, свидетельствует о сосуществовании (частичного) соблюдения религиозных обрядов и пассивного чтения,¹⁰⁴ с “продвинутыми” читательскими вкусами: “Не умея почти писать, она любила читать или слушать светские книги, и, выписывая их ежегодно, она составила порядочную библиотеку, заведенную, впрочем, уже ее мужем. Священные книги она читала только тогда, когда говела.”¹⁰⁵ Из этой библиотеки внук читал “по выбору матери” философско-политические романы Хераскова и самоучки П. М. Захарьина,¹⁰⁶ но украдкой “заглядывал также в романы,” переводные произведения Ричардсона и менее известных авторов,¹⁰⁷ а также Карамзинские “Мои безделки” и “Аонида.”¹⁰⁸ Через некоторое время он встретил ровесницу-читательницу,¹⁰⁹ и чтение стал разделенным, хотя и оспоренным удовольствием.¹¹⁰

Стоит остановиться еще на чтении вслух. Обычно, за исключением времяпрепровождений светского салона, коллективное чтение отцом семейства соотносится с уходящим патриархальным миром,¹¹¹ а индивидуальное чтение знаменует т. н. “революцию чтения.” Вместе с тем, еще в

¹⁰² Дмитриев 1866: 17-18.

¹⁰³ Витман 2008: 360-361.

¹⁰⁴ Там же: 368.

¹⁰⁵ Аксаков 1966: 452-453.

¹⁰⁶ *Арфаксад халдейская повесть*. Издание козловского однодворца Петра Захарьина. Иждивением издателя, Ч., 1-4, М., Унив. тип., 1793-1795.

¹⁰⁷ Meissner, A.G., *Alcibiades*, Carlsruhe, 1791. *Алкивиад*. Творение г. Мейснера. Перевел с немецкаго Николай Осипов, Ч. 1-4, Во граде св. Петра, 1794-1802. Gérard Ph.-L., *Le Comte de Valmont, ou les égarements de la raison*, Paris 1776. *Граф Вальмонт, или Заблуждения рассудка*. Письма собранные и обнародованныя господином М. Поднесенные королеве французской в 1775 году, г. Жерардом [...] Перевод с французскаго [Е.К. Ниловой] Ч. 1-7, Тамбов, Волная тип. [Нилова], 1793-1796.

¹⁰⁸ Аксаков 1966: 456.

¹⁰⁹ Провинциальным читательницам посвящена работа Glagoleva 2003.

¹¹⁰ Аксаков 1966: 520-522.

¹¹¹ Chartier 1997: 298.

домашнем обиходе Григорьевых, в Замоскворечье начала 1830-х гг., имело место общее чтение взрослыми в комнате родителей. Автор различает “старинно-патетическое чтение отца, и сентиментально-дьячковское и монотонное чтение” учителя Сергея Иванина.¹¹² Он утверждает, что у них “чтение было [...] поистине азартное в продолжение нескольких лет” и “оно имело огромное влияние на [...] моральное развитие” автора, так как мальчику давали подслушивать, все то, что читалось, возбуждая преждевременно его чувственность.¹¹³

Примечательно, что “патриархальным” образом читались не церковные, а новейшие готические или исторические романы. Впрочем, судя по *Детским годам Багрова-внука* на рубеже веков и дети, бывало, читали вслух или наизусть взрослым. Маленький герой читает тете и сестре *Тысячу и одну ночь*, читает маме разные книги “для ее развлечения, а иногда для ее усыпления.”¹¹⁴

Как у Григорьева, так и в *Детских годах Багрова-внука*, чтение представит почти исключительно домашним, зимним, занятием, противостоя уже нию, охоте и другим сельским летним развлечениям. Другие мемуары разделяют с повестями и романами преобладающую с эпохи сентиментализма любовь к чтению на лоне природы.¹¹⁵ Карамзин показывает как “маленький герой в шесть или семь часов летнего утра, поцеловав руку у своего отца, спешил с книгою на высокий берег Волги, в ореховые кусточки, под сень древнего дуба.”¹¹⁶ Подобные сцены мы встречаем у Герцена и Л. Толстого, более правдоподобно в главах, где речь идет уже о юности героя.¹¹⁷

По мнению исследователей, мода соотносится с распространением книг маленького формата.¹¹⁸ А мемуарная запись М.Н. Муравьева 1790-х г. показывает нам четырехлетнего мальчика, старающегося “самоучкою разуметь” большой том ин кварто XVI в. “Вергилия под чистым небом на дворе у Филатова, сидя на скамье или лежа в траве густой, у пруда, в саду, 1771–1772 годов в Вологде.”¹¹⁹ Вместе с тем, мемуары Болотова фиксируют

¹¹² Григорьев 1980: 65.

¹¹³ Там же: 30; 32–33.

¹¹⁴ Аксаков 1966: 412.

¹¹⁵ Виттман 2008: 380.

¹¹⁶ Карамзин 1964: 767.

¹¹⁷ “В 1827 я привез с собою [в деревню] Плутарха и Шиллера; рано утром уходил я в лес, в чащу, как можно дальше, там ложился под дерево и, воображая, что это богемские леса, читал сам о себе вслух” (Герцен 1956: 73); “Иногда, и довольно часто, я вставал рано. [...] Я живо одевался, брал под мышку полотенце и книгу французского романа и шел купаться в реке в тени березника, который был в полверсте от дома. Там я ложился в тени на траве и читал, изредка отрывая глаза от книги...” (Толстой 1978: 288).

¹¹⁸ Кочеткова 1994: 160; Chartier 1997: 296. О семиотике формата русской книги XVIII в. см. Breuillard 2012.

¹¹⁹ Лазарчук 1999: 42–43. О “Вергилии” Муравьева см. наши Rossi 2005 и Rossi 2008.

уже забытое неудобство книг нового типа, такие, как купленные им уже не в детстве *Аргенида*¹²⁰ и *Жилблаз*: “это были первые книги, которые купил я в тетрадях и кои принужден был впервые учиться складывать и сшивать в тетрадку, дабы мне их читать было можно,”¹²¹ что он и сделал в пути с великим удовольствием.

Мы начали с утверждения, что у русских писателей наблюдается тенденция к отождествлению определенной исторической эпохи или этапа жизненного пути с прочитанной в то время книгой, приводя разные примеры автобиографической функции рассказов о чтениях. Здесь особенно важна тема приобщения к литературе и формирования определенных вкусов будущего литератора или интеллигента. Однако из повествований о детских чтениях можно извлечь также рассуждения о чтении как таковом.

С. Аксаков обращает внимание на взаимодействие чтения и фантазии ребенка. То в своем пересказе *Россияды* матери и *Тысячи и одной ночи* тете и сестре Багров-внук невольно обогащает прочитанную историю выдуманностями деталями,¹²² то он вводит в свои детские игры с сестрой приключения, извлеченные из прочитанной книги.¹²³

Чаще отмечается власть чтения над временем и даже над болезнями. По поводу поездки, проведенной за чтением *Аргениды* и *Жилблаза*, А. Болотов пишет:

Чтение сих обеих книг так занимало мое внимание, что я в сей раз и не видал почти тех мест, мимо которых мы ехали, и все путешествие мое делало толь приятным и веселым, что я не помню, чтоб когда-нибудь в иное время препровождал путешествие с столь многим удовольствием, как тогдашнее.¹²⁴

А в *Детских годах Багрова-внука* рассказывается, как старый приятель Петр Иванович Чичагов “уже незадолго до его смерти, очень больной,” “забыв свою болезнь и часто возвращающиеся мучительные ее припадки,” слушая чтение наизусть любимых поэтов, “смеялся самым веселым смехом, повторяя некоторые стихи или выражения” и наконец признался, “с живым и ясным взглядом,” что чтение так утешило, что ему уже “не надо и приема опиума.”¹²⁵

¹²⁰ *Аргенида* повесть героическая сочиненная Иоанном Барклаем а с латинского на славенороссийский переведенная и митологическими изъяснениями умноженная от Василия Тредиаковскаго [...], Т. 1-2, СПб. при имп. Акад. наук.

¹²¹ Болотов 1993: 287.

¹²² Аксаков 1966: 375; Там же: 433.

¹²³ Там же: 321.

¹²⁴ Болотов 1993: 294.

¹²⁵ Аксаков 1966: 488.

Литература

- Аксаков С.Т., 1966, *Собрание сочинений в пяти томах*, Москва, Правда: I.
- Берков П.Н., 1981, “Особенности русского литературного процесса XVIII века,” в *Проблемы исторического развития литератур*, Ленинград, Художественная литература.
- Болотов А.Т. 1993, *Жизнь и приключения Андрея Болотова*, Описанные им самим для своих потомков в трех томах, М. Терра: I.
- Бунин И.А., 1996, *Собрание сочинений в восьми томах*, Москва, Московский рабочий: V.
- Виттман Р., 2008 “Революция чтения в конце XVIII века?,” в *История чтения в западном мире от Античности до наших дней*, Москва, ФАИР: 359–398.
- Герцен А.И., 1956, *Сочинения в девяти томах*, Москва, Гос. Изд. Художественной Литературы: IV.
- Григорьев А., 1980, *Воспоминания*, Москва, Наука.
- Горький М., 1972, *Полное собрание сочинений. Художественные произведения в двадцати пяти томах*, Москва, Наука.
- Дергачева-Скоп Е.И., 1971, “Рукописные книги в хранилищах Свердловска,” *Труды Отдела древнерусской литературы*, Ленинград, Наука, 26: 338–343.
- Дмитриев И.И., 1866, *Взгляд на мою жизнь. Записки действительного тайного советника Ивана Ивановича Дмитриева*, в трех частях, Москва, Готье.
- Кавалло Г., Шартье Р. (ред.), 2008, *История чтения в западном мире от Античности до наших дней*, Москва, ФАИР.
- Карамзин Н.М., 1964, *Избранные сочинения в двух томах*, Москва–Ленинград, Художественная литература: I.
- Кацис Л., 2002, *Осип Манделштам: мускус иудейства*, Москва, Мосты культуры.
- Ковалевская С.В. 1989, *Воспоминания детства*, Москва, Советская Россия.
- Короленко В.Г., 1953, *Собрание сочинений* [в восьми томах], Москва, Правда: VI.
- Кочеткова Н.Д., 1994, *Литература русского сентиментализма*, Санкт-Петербург, Наука.
- Кошелева О.Е., 2000, “Свое детство” в древней Руси и в России эпохи просвещения (XVI–XVIII вв.), Москва, Издательство УРАО.
- Лазарчук Р.М., 1999, “М. Н. Муравьев и Вологда,” в *Литературная и театральная Вологда 1770–1800-х годов. Из архивных разысканий*, Вологда, Легия: 10–43.
- Манделштам О.Э., 1993, *Собрание сочинений в четырех томах*, Москва, Арт-Бизнес-Центр [<http://www.rvb.ru/mandelstam/toc.htm> последняя консультация 11.2.14].
- Николина Н.А., 2002, *Поэтика русской автобиографической прозы. Учебное пособие*, Москва, Флинта.
- Савина Л.Н., 2002, *Проблематика и поэтика автобиографических повестей о детстве второй половины XIX в.* (Л.Н. Толстой “Детство,” С.Т. Аксаков “Детские годы Багрова-внука,” Н.Г. Гарин-Михайловский “Детство Тёмы”). Монография, Волгоград, Перемена.

- Салтыков (Щедрин) М.Е., 1975, *Собрание сочинений*, в двадцати томах, Москва, Художественная литература: XVII.
- Самарин А.Ю., 2001, “Детское чтение в России в XVIII столетии по мемуарам современников,” *Книгочей*, вып. 6: 79–88.
- Сапченко Л.А., 2003, “Претворение карамзинской традиции в автобиографической прозе С.Т. Аксакова,” в *Мировая словесность для детей и о детях*, вып. 8, Москва: 233–239.
- Сводный каталог русской книги гражданской печати XVIII века, 1725–1800*, 1963–1967, Москва, Изд. гос. библиотеки им. В. И. Ленина.
- Соболевская С.Л., 1997, “Охотница до книг: К 225-летию со дня рождения М.Н. Аксаковой,” *Аксаковские чтения (1996–1997 гг.)*, Уфа: 5–13.
- Сурков Е.А., 2010, “Топос ‘Чтение’ и текстовая реальность русской сентиментальной повести,” *История русского читателя*, вып. 5, Сборник статей: 56–70.
- Тартаковский А.Г., 1991, *Русская мемуаристика XVIII–первой половины XIX в. От рукописи к книге*, Москва, Наука.
- Толстой Л.Н., 1978, *Собрание сочинений в двадцати двух томах*, Москва, Художественная литература: I.
- Фенелон Ф., 2011, *Похождение Телемака. Русский рукописный перевод 1724 года*. Том I. Изд. В. М. Круглов. Санкт-Петербург, Нестор–История.
- Фет А., 1983, *Воспоминания*, Москва, Правда.
- Фонвизин Д.И., 1959, *Собрание сочинений в двух томах*, Москва–Ленинград, Гос. Изд. Художественной Литературы: II.
- Barratt A., 1993, “Maksim Gorky’s Autobiographical Trilogy: The Lure of Myth and the Power of Fact,” *AUMLA: Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association: A Journal of Literary, Language, and Cultural Studies* (80): 57–79.
- Battistini A., 2007, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Bologna, Il Mulino (1990).
- Breuillard J., 2012, “*Le petit format*,” in *Derrière l’histoire – la langue. Études de littérature, de linguistique et d’histoire* (Russie et France, XVIIIe-XXe siècles), Paris, Institut d’Études Slaves: 231–252.
- Brooks J., 1985, *When Russia learned to Read. Literacy and Popular Literature, 1861–1917*, Princeton, Princeton U.P.
- Cavallo G., Chartier R., *Storia della lettura nel mondo occidentale*, Bari, Laterza, 1995.
- Chartier R., 1997, “Libri e Lettori,” in *L’Illuminismo*. Dizionario storico a cura di Vincenzo Ferrone e Daniel Roche, Bari, Laterza: 292–300.
- Coe R.N., 1984, *When the Grass Was Taller: Autobiography and the Experience of Childhood*, New Haven – London, Yale University Press.
- D’Intino F., 1998, *L’autobiografia moderna. Storia Forme Problemi*, Roma, Bulzoni.
- Glagoleva O.E., 2003, “Imaginary World: Reading in the Lives of Russian Provincial Noblewomen (1750–1825),” in *Women and Gender in 18th-Century Russia*, Ashgate, Aldershot: 129–146.

- Orlando F., ²⁰⁰⁷, *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici*, Pisa, Pacini editore (1966).
- Pushkareva N.L., 2003, “Russian Noblewoman’s Education in the Home as Revealed in Late 18th-and Early 19th-Century Memoirs,” in *Women and Gender in 18th-Century Russia*, Ashgate, Aldershot: 111–128.
- Rossi L., 2005, “‘Вергилий’ Муравьева: к проблеме Гуманизма в России,” *Study Group on Eighteenth-Century Russia. Newsletter*: 33: 73–79.
- Росси Л., 2008, “Наследие гуманизма в русской культуре конца XVIII–начала XIX века,” в *Literatura rosyjska XVIII–XXI w. Dialog idei i poetyk*, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego: 77–85.
- Rousseau J.J., 2003, *Les Confessions*, Livres I à IV, Paris, Gallimard.
- Tassi I., 2007, *Storie dell’io. Aspetti e teorie dell’autobiografia*, Bari, Editori Laterza.
- Wachtel A.B., 1990, *The Battle for Childhood. Creation of a Russian Myth*, Stanford, Stanford University Press.
- Zatti S., 2007, “Raccontare la propria infanzia,” in Orlando F., ²⁰⁰⁷, *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici*, Pisa, Pacini editore: 273–329.

ПИСЬМЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА В РОССИИ В XIX ВЕКЕ, ЕЕ СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ФУНКЦИИ И ЧИТАТЕЛИ

А.И. Рейтблат

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

Для русских читателей XX века в качестве нормальной литературы выступала литература печатная. Конечно, нередко тексты распространялись в рукописной форме, во второй половине XX века важную роль играл самиздат, но все это воспринималось как некие отклонения от нормы. Письменный текст попадал в руки читателя (если не был написан им самим) весьма редко и осознавался как черновой, суррогатный, недостойный хранения. Но в XVIII–XIX веках было далеко не так, тогда рукописная литература была в России важным элементом социальной коммуникации.¹

Поскольку роль письменной литературы в процессе социальной коммуникации в России в XIX веке изучена, на наш взгляд, недостаточно, мы ставим целью в данной работе дать общий очерк этой литературы и ее аудитории, а также охарактеризовать ее специфические функции. Сразу же, во избежание недоразумений, оговорим, что выражение “письменная литература” употреблено достаточно условно, как аналог выражения “письменные тексты.”

Начнем с краткого, но важного теоретического введения.

Прежде всего отметим, что чтение, в отличие, скажем, от устной речи, не является антропологической характеристикой человека. Скорее наоборот, в истории человечества существовали достаточно развитые культуры, в которых не было письменности. Когда же письменность появилась, к ней была причастна долгое время ничтожная часть населения. Только в XIX–XX веках в некоторых странах чтение как форма социальной комму-

¹ См.: Рейсер 1959: 5-41; Мильников 1964: 37-53; Рейсер 1970: 41-78; Розов 1971; Лохина 1999: 34-51; Волкова 2009: 26-37; Кибардина 2012.

никации стало присуще большинству населения, но и в XXI веке существует немало стран, где умеющие читать составляют меньшинство.

Между устной и письменной коммуникацией существуют важные различия.

Устная речь обращена к представленной здесь и сейчас группе людей, она связывает людей в малые группы, а письменная изолирует людей в группе, но обеспечивает связь со всем миром. Устная речь более эмоциональна, а письменная – рациональна. Письменный текст отчуждает высказывание, позволяет не раз возвращаться к нему, анализировать, рассматривать альтернативные варианты и т.д. Он помогает освободить читателя от влияния непосредственного окружения, от навязываемых им идей и эмоций и обрести новые идеи и эмоции. В то же время письменность позволяет существенно увеличить фонд знаний и идей, которыми располагает общество в целом. По словам американского социолога Дэвида Рисмена, социальная функция чтения – “связать индивидов одного с другим посредством совместного обладания символическими формами, которые превосходят индивидуальные способности повседневного наблюдения, формами, которые переносят нас, по словам Ортеги, на ‘вершину времен’.”² Поэтому на ранней стадии записывались только самые важные тексты: сакральные, относящиеся к законодательству и т.д.

Но когда на определенном этапе развития общества возникла печатная коммуникация, то оказалось, что оппозиция печатное/письменное на новом этапе во многом воспроизводит оппозицию письменное/устное. Теперь письменная коммуникация выступает как более эмоциональная, а печатная – как более рациональная; письменная – как групповая (число читающих рукописные книги было очень невелико), а печатная – как универсальная, потенциально касающаяся всех.

Опять-таки, на ранней стадии развития печати издавались только тексты, касающиеся наиболее важных мировоззренческих и социальных вопросов. В исследовании Н. Варбанец *Йоханн Гутенберг и начало книгопечатания в Европе* убедительно показано, что главными предпосылками возникновения книгопечатания были не столько рост городов, торговли, развитие ремесла, науки, сколько стремление ликвидировать монополию церкви на духовное знание, обеспечить право мирян на чтение Священного писания.

Это Просвещение касалось того, что по тогдашним представлениям составляло основу человеческого бытия – отношение человека к богу, ближнему и ‘миру,’ его пути к ‘вечному спасению.’ [...] Только перед задачей этого Просвещения – дать каж-

² Riesman 1955: 24.

дому человеку книги, ведущие к ‘вечному спасению,’ – развитая и вполне жизнеспособная система книгописания была наглядно бессильной: длительный труд, результатом которого был каждый раз один список, мог удовлетворить лишь нужды небольшой и в основном имущей или ученой части ‘христианского человечества,’ оставляя другую, значительно большую его часть во власти духовенства, занятого ‘мирскими делами,’ стяжательством и своекорыстно искажающего ‘божье слово.’ Идее этого Просвещения в ее столкновении с умом и умением ремесленно-техническим Европа и обязана изобретением книгопечатания.³

Теперь остановимся на российской специфике. Если во всем мире, от Италии и Испании до Китая и Японии книгопечатание развивалось ‘снизу,’ как частное дело, отвечающее потребностям населения, то в России оно было введено государством и долгое время являлось его монополией. И позднее, когда появились частные типографии и издатели, государство с помощью цензуры и ряда других механизмов очень жестко контролировало выходящую печатную продукцию. Поэтому печать с тех пор и почти до наших дней воспринималась как официальная, воплощающая одобряемые государством ценности. Параллельно существовало распространение текстов в рукописной форме. Эти тексты были маркированы как частные, групповые, а иногда и антиправительственные, но никак не государственные.

Важно принимать во внимание еще одно обстоятельство. В России в силу ряда причин третье сословие было гораздо слабее, чем в Западной Европе, и почти не имело голоса в обсуждении государственных и социальных проблем. Как следствие, дворянство не позволяло (в том числе с помощью цензуры) выразиться в сфере печати ценностям и вкусам третьего сословия, даже на уровне языка (изгонялось просторечие, объявлялись глупыми и нередко запрещались по эстетически и моральным, а не по идеологическим соображениям лубочные картинки и книги, и т.д.).⁴ В результате книги излюбленных горожанами жанров (авантюрный рыцарский роман, сатирическая повесть и т.д.) почти до конца XVIII в. вообще не могли пробиться в печать и существовали только в рукописной форме. И позднее бывали периоды (например, так называемое “мрачное семилетие” (1848–1855)), когда многие произведения такого типа, неоднократно уже издававшиеся, опять запрещались.

Поэтому параллельно с книгопечатанием существовала довольно богатая письменная литература, дополнявшая его в жанровом и темати-

³ Варбанец 1980: 286–287.

⁴ См.: Плетнева 2013: 13–21.

ческом отношении. А.Н. Пыпин писал: “При Петре и после литература продолжает жить по старинному, в рукописях; печать долго еще остается делом непривычным, и достойными ее считаются только вещи церковные и официальные”.⁵ После появления в 1783 г. указа Екатерины II о “вольных” (то есть частных) типографиях быстро стало расти число ежегодно публикуемых произведений и репертуар печатаемых изданий резко расширился. Однако сосуществование этих двух каналов уже вошло в традицию, и письменная литература не исчезала и тогда, когда цензурные условия становились мягче.

Из-за характера письменной литературы, значительную часть которой составляли не одобряемые государством ‘вольные’ (политически, морально и т.д.) произведения, оценить масштабы ее распространения довольно трудно. Более того, мемуаристы нередко из моральных или политических соображений не упоминали о фактах знакомства с такого рода литературой. Поэтому у большинства историков русской печати и русской литературы неявно существует представление, что с конца XVIII в. основу читаемого составляла печатная продукция. Однако это далеко не так. Причем если рукописная традиция XVIII в. неплохо описана,⁶ то ее судьба в XIX в. изучена гораздо хуже.

Тем не менее как мемуарных свидетельств, так и сохранившихся в архивах списков достаточно для вывода, что степень распространения рукописных текстов была высока и они были неотъемлемым компонентом чтения любого читателя того времени.

Поэтому есть смысл описать, хотя бы кратко, разновидности рукописной литературы и охарактеризовать практики ее чтения в XIX веке, особенно в первой его половине. Основным источником информации послужат в данной работе воспоминания, использованы будут также письма того времени.

Следует остановиться на характере имеющихся источников. В воспоминаниях нередко утверждения, что списки того или иного произведения можно было “встретить всюду,” что их “читали все,” “читала вся Россия” и т.п. Подобные высказывания характеризуют, разумеется, среду, к которой принадлежал автор, причем он нередко преувеличивает, чтобы достичь большей убедительности. Поэтому сообщения такого рода нужно принимать к сведению с определенной корректировкой. Информация, которую автор сообщает в мемуарах и переписке *о себе*, с нашей точки зрения гораздо более достоверна. Но она весьма отрывочна. Поэтому только при наличии ряда однотипных свидетельств мы можем полагать, что эти данные свидетельствуют не о единичном факте, а о тенденции.

⁵ Пыпин 1888: IV.

⁶ См., например: Кузьмина 1947: 39–46; Сперанский 1963.

Как уже было сказано, важнейшая причина функционирования текстов только в письменной форме заключается в их неофициальности.

Речь идет, прежде всего, о “вольнлюбивых” литературных произведениях (антиправительственными или антирелигиозными они, как правило, не были, так как это могло привести в Сибирь или к заключению в крепость).

Характерна история распространения *Горя от ума*.

Грибоедов, завершив в 1824 г. комедию *Горе от ума*, сделал попытку провести ее через цензуру, но это ему не удалось; были опубликованы лишь фрагменты (с цензурными сокращениями) в альманахе Ф.В. Булгарина *Русская Талия*. Тогда пьесу стали распространять в рукописи. Приятель Грибоедова, довольно крупный чиновник Госконтроля, вспоминал: “У меня была под руками целая канцелярия: она списала “Горе от ума” и обогатилась, потому что требовали множество списков.”⁷ Другой мемуарист писал, что в 1825 г. в Петербурге “литературные деятели захотели воспользоваться предстоящими отпусками офицеров для распространения в рукописи комедии Грибоедова *Горе от ума*, не надеясь никоим образом на дозволение напечатать ее. Несколько дней сряду собирались у Одоевского, у которого жил Грибоедов, чтоб в несколько рук списывать комедию под диктовку.”⁸

И в Москве эту пьесу “списывали нарасхват, поручая эту работу наимным, малограмотным писцам, почему в копиях было такое множество нелепейших ошибок. Молодежь читала эти копии с восторгом и заучивала наизусть многие стихи [...]”⁹ А.Д. Галахов, учась в Московском университете (1822–1826), восхищался *Горем от ума*, ходившим в рукописи. Он упоминает, что “математики и медики не хуже словесников знали наизусть почти всю пьесу Грибоедова.”¹⁰ Иногда по эпистолярным источникам можно проследить путь распространения пьесы. Так, Н.М. Языков, который тогда учился в Дерптском университете, узнав о появлении *Горя от ума*, захотел прочесть пьесу и заказал ее в столице. В феврале 1825 г. он просил знакомого чиновника поторопить “ему подручных переписчиков,” в марте просил ее у брата, а в мае наконец получил ее.¹¹ После этого он стал сам снабжать списками знакомых. Д.Н. Свербеев вспоминал, что получил комедию от него.¹²

Только в основных библиотеках и архивах Москвы хранится около 300 списков комедии,¹³ но это лишь ничтожная часть общего числа списков того

⁷ Цит. по: А.С. Грибоедов в воспоминаниях современников 1929: 274.

⁸ Завалишин 1910: 100. См. также: Каратыгин 1929: 216.

⁹ Петербургский старожил В.Б. [Бурнашев В.П.] 1872.

¹⁰ Галахов 1999: 87.

¹¹ Письма Н.М. Языкова к родным за дерптский период его жизни 1913: 156, 164, 183.

¹² См.: Свербеев 1899: 227.

¹³ См.: Краснов 1966: 253–256.

времени. В 1830 г. Ф. Булгарин писал: “Ныне нет ни одного малого города, нет дома, где любят словесность, где б не было списка сей комедии.”¹⁴

Этот случай был далеко не единственным. Нередко произведение так широко расходилось в рукописи, что с ним знакомилась большая часть читательской аудитории. Так, “сатира Воейкова [*Дом сумасшедших*, 1814] быстро разнеслась по всей грамотной России.¹⁵ От Зимнего дворца до темной квартиры бедного чиновника она ходила в рукописных, по большей части искаженных списках. Не появляясь нигде в печати, она тем не менее выигрывала в глазах публики. [...] Вряд ли сам Пушкин, в начале своего поприща, видел такое бурное, восторженное поклонение, какое выпало на долю Воейкова после распространения его сатиры.”¹⁶

Сходным образом циркулировали ранние “вольнолюбивые” стихотворения А.С. Пушкина. Вот свидетельство И.Л. Якушкина: “...все его ненапечатанные сочинения: “Деревня,” “Кинжал,” “Четверостишие к Аракчеву,” “Послание к Петру Чаадаеву” и много других были не только всем известны, но в то же время не было сколько-нибудь грамотного прапорщика в армии, который не знал их наизусть.”¹⁷ Широко распространялись в списках оды А.Н. Радищева, сатиры Д.П. Горчакова, стихотворения В.Л. Пушкина, К.Н. Батюшкова, К.Ф. Рыльева, В.Ф. Раевского, А.И. Одоевского, А.И. Полежаева, “Демон” М.Ю. Лермонтова.¹⁸

В гораздо меньших масштабах переписывались нехудожественные тексты, так или иначе затрагивавшие политическую тематику. К их числу принадлежали *социально-политические (публицистические) произведения*. Так, Н.П. Гиляров-Платонов читал в юности *Записку о древней и новой России* Карамзина, мнения (записки) Н.С. Мордвинова для Государственного совета, письма М.Н. Невзорова по поводу закрытия Библейского общества и т.п., причем, что характерно, снабжали его ими дворовые соседских помещиков.¹⁹

Резким толчком к распространению оппозиционной политической рукописной литературы было поражение России в Крымской войне. По свидетельству анонимного автора статьи “Записка о письменной литературе” (1856):

В обществе возникла литература письменная, ускользающая от цензуры и неведомая правительству. Статьи всякого содержа-

¹⁴ Булгарин 1830: 13.

¹⁵ Балакин 2007.

¹⁶ Колбасин 1859: 259–260.

¹⁷ Там же: 365. Ср.: Сидяков 2005: 21–43.

¹⁸ См.: Эвальд 1890: 80; Милуков 1872: 207; С.Б. 1910: 248.

¹⁹ Гиляров-Платонов 2009: 198.

ния ходят из рук в руки, переписываются в значительном количестве экземпляров, перевозятся из столиц в провинции и из провинций в столицы [...] в распространении письменных статей участвует почти весь образованный класс в России [...] [рукопись] передают друг другу, об ней говорят почти публично, без всякого опасения.²⁰

Проиллюстрировать эти наблюдения можно воспоминаниями П.Д. Боборыкина, который писал, что когда в конце 1850-х годов он узнал про студенческие волнения в Казанском университете, то отправил туда товарищу публицистическое послание по этому поводу, содержавшее характеристику ряда профессоров. “Это ‘послание’ – писал он, – имело сенсационный успех, разошлось во множестве списков, и я встречал казанцев – двадцать, тридцать лет спустя, – которые его помнили чуть не наизусть.”²¹

Следует упомянуть и *воспоминания государственных и общественных деятелей*, которые содержали информацию о скрытых от глаз публики сторонах политической жизни и личностях монархов. Многие мемуары были распространены весьма широко (например, в архивах Москвы и Петербурга сохранилось не менее 46 списков записок И.В. Лопухина,²² немало было списков и записок княгини Е.Р. Дашковой).

В рукописи функционировали и тексты, *отклонявшиеся от официальной линии в богословии*. Они были адресованы очень узкой аудитории – ‘своим.’ В качестве таковых можно назвать многочисленные труды масонов.²³ Но таких произведений было немного, и интерес к ним был не очень велик из-за религиозного индифферентизма значительной части представителей образованных слоев. Зато в народной среде тексты религиозного характера циркулировали широко, особенно среди старообрядцев. Поскольку уровень грамотности старообрядцев был очень высок, а духовная цензура не позволяла печатать старообрядческие сочинения, они распространялись в рукописях.²⁴

Кроме того, старые рукописные религиозные книги собирали ценители, библиофилы и исследователи, существовало немало крупных собраний религиозной рукописной книги.²⁵ Ценители, рассматривая подобные

²⁰ “Записка о письменной литературе” 1856: 38, 40, 42.

²¹ Боборыкин 1965: 182.

²² См.: Тартаковский 1991: 132.

²³ Серков 1993: 27-34. Упомянем также, что “Авторская исповедь” Н.В. Гоголя в течение ряда лет после его смерти распространялась в списках и была опубликована только в 1855 г.; см.: Балакшина 2009: 160–170.

²⁴ См.: Дергачева-Скоп, Алексеев 1996: 9-39.

²⁵ См.: Аксенова 2001.

православные рукописные книги как ручные произведения искусства, за-казывали их книгописцам и изографам.²⁶

Среди прихожан официальной церкви также широко распространялись в рукописи некоторые *апокрифические произведения*, например, “Сон богородицы.”

Во многом иными по характеру, но тоже квалифицируемыми тогда как “вольнюлюбивые” были *порнографические и эротические произведения*.

С XVIII в. широко переписывались и читались сборники произведений И. Баркова и приписывавшихся ему стихов подражателей.²⁷ Судя по всему, масштабы их распространения, особенно в замкнутой мужской среде (учебные заведения, армия), были очень большими. Вот несколько свидетельств. Один из офицеров вспоминал про чтение их в кадетских корпусах в 1830-х гг.:

Чем строже корпусное начальство преследовало эти рукописи, тем более кадеты ухитрялись сохранять их и приобретать вновь. В мое прапорщичье время каждый офицер привозил с собою из корпуса целые тетради этих сочинений, у некоторых были даже большие томы, и не только с мелкими стихотворениями, но и с целыми драматическими произведениями, комедиями, водевилями и пр.; все это слыло под общим именем “барковианы.”²⁸

Другой мемуарист, который с 1835 г. учился в Новгород-Северской гимназии, писал: “Как всякий запретный плод, нас сильно соблазняли произведения поэтов Пушкинской школы. У нас образовалась целая рукописная библиотека ‘стихов,’ между которыми попадались стихотворения весьма сомнительного достоинства, хотя все они были у нас известны под именем “стихов Пушкина.” [...] Почти у каждого из нас была своя заветная тетрадь, куда вносилось все, что попадалось,”²⁹ в том числе стихи Баркова. Вот мемуарное свидетельство о Первом кадетском корпусе в Петербурге в начале 1840-х гг.: “От кадет старших рот доходили до нас неприличные стихи, которые передавались от одного к другому, заучивались наизусть и переписывались.”³⁰ И наконец воспоминания о 5-й петербургской прогимназии в 1881 г.: “Уже во 2-м классе вследствие крайне разношерстного состава учеников стала впервые пускать корни порнография. Появились среди учеников так называемые “книжники,” у которых ранцы были наполнены

²⁶ См.: Аксенова 2010.

²⁷ См.: Сапов 1992: 353-368; Сапов 1994: С. 5–20. См. также: Ранчин, Сапов 1994.

²⁸ Кренке 1885: 290.

²⁹ Чалый 1890: 117.

³⁰ Жемчужников 1971: 42; см. также с. 48, 50.

наполовину учебниками и тетрадями, а наполовину нецензурными литературными произведениями и порнографическими карточками, очевидно вследствие домашней беспризорности таких учеников. Они все это бесплатно и очень охотно предоставляли во время уроков интересующимся.”³¹

Еще одной категорией широко расходившихся в списках произведений были *пасквили на конкретных лиц*. Согласно цензурному уставу произведения, в которых негативно изображены современники, запрещалось публиковать. Поэтому существовала практика широкого распространения анонимных стихотворных сатир на губернские и городские власти, местную аристократию и богачей.³² Как правило, они появлялись в провинции, поскольку высмеиваемые были не в самых высоких чинах и риск подвергнуться серьезным преследованиям был меньше.

В качестве второго раздела рукописной литературы можно выделить тексты, цензурные по содержанию, но *не находящие издателя или вообще не предназначенные к изданию* (из-за скромности автора или нежелания уронить свою репутацию, если автор был чиновным человеком). Это могли быть научные книги или произведения авторов-дебютантов, еще не получивших известности в литературе.

Чаще всего это были *произведения провинциальных авторов*. Наиболее интенсивно рукописная литература развивалась на севере и востоке страны. Тут сказывались как территориальная оторванность от столиц, служивших основным источником печатных изданий, и в силу этого меньшая доступность книг, так и оторванность культурная – провинциальность, близость к более архаичным формам распространения произведений, таким, которые были характерны для столиц в XVIII веке. В.Н. Волкова справедливо отмечала, что “на протяжении всего XIX в. слабость местной полиграфической базы, трудности доставки и приобретения изданий, малая насыщенность произведениями печати огромных территорий делали в Сибири рукописную книгу достаточно убедительным ответом на растущие культурные запросы времени.”³³

Распространена была в провинции и региональная рукописная периодика.³⁴ Например, в Иркутске Н.И. Виноградский во второй половине 1830-х гг. “несколько лет издавал рукописную газету *Домашний собеседник*. Он был и редактором, и переписчиком этой газеты. Она была очень в ходу в иркутском интеллигентском кружке.”³⁵

³¹ Семенов-Тянь-Шанский 2009: 168.

³² См., например: Голомбиевский 1908: 298–312; Багалей, Миллер 1912: 945–948; Шапов 1908: 643–705; Юдин 1897: 539–559.

³³ Волкова 2009: 28.

³⁴ См. о ней: Азадовский 1934: 275–286; Паликова 1974; Волкова 2009: 32–36.

³⁵ Вагин 2003: 72.

Кроме того, в рукописной форме распространялись тексты, адресованные узкому дружескому или семейному кругу.

Основными их разновидностями были альбомы, письма и воспоминания. *Альбомы* получили широкое распространение в дворянской среде в первом десятилетии XIX в. Автор середины XIX в. вспоминал, что “во время оно в альбомы писали или рисовали только самые близкие друзья; альбом служил как бы предосторожностью от влияния времени и прихотей судьбы. Молодые девушки, несколько лет сряду твердившие за одним столом историю греков и римлян, выходили из института или пансиона с альбомом, полным рифмованных вздохов и незабудок.”³⁶

Предпосылкой формирования альбомного жанра являлось “наличие определенной литературной или околотитулярной среды, которая группируется вокруг хозяина (хозяйки) альбома и оставляет на альбомных страницах след своего существования.”³⁷

Письма (обычно из провинции или из-за рубежа) были нередко довольно обширными, писались как литературные произведения, а адресат давал их читать общим знакомым.³⁸

Воспоминания нередко создавались для семьи или узкого круга знакомых, а автор читал их вслух или давал для прочтения близким друзьям. В XVIII – первой половине XIX в. считалось проявлением самохвальства самому публиковать воспоминания об обстоятельствах своей частной жизни. Ф.В. Булгарин, первым сделавший это, издал подобные *Воспоминания* (СПб., 1846–1849), подвергся резкой критике.

Дневник в большей степени осуществлял автокоммуникативную функцию.³⁹ Например, в 1838 г. художник А.Н. Мокрицкий писал в дневнике: “[Строки, внесенные в дневник] по прошествии нескольких лет оживят в памяти моей прошедшее, испещренное в памяти моей приятными и неприятными впечатлениями. Канва, по которой игла времени и обстоятельств вышивала узор нашей жизни.”⁴⁰ Но нередко, особенно после смерти автора, с дневником знакомились и другие лица.

Широко была распространена *рукописная периодика* в учебных заведениях – университетах, гимназиях, семинариях.⁴¹ Иногда она даже носила семейный характер, как в семье А.Н. и В.Н. Майковых, выпускавших в юности совместно с рядом знакомых литераторов рукописный журнал *Подснежник* (1835–1838).

³⁶ Н.Р.Е. 1844.

³⁷ Вацуро 1979: 7.

³⁸ См.: Степанов 1966; Тодд 1994.

³⁹ Петровская 1979: 145-154.

⁴⁰ Дневник художника А.Н. Мокрицкого 1975: 135.

⁴¹ См.: Крайнева 1980: 51–62.

В рукописной форме распространялись нередко и *пьесы*, поскольку они адресовались достаточно узкой аудитории – театральным актерам и режиссерам. Печатались лишь небольшая их часть – произведения, созданные наиболее известными писателями и имевшие успех на сцене.

Следует упомянуть и *конспекты лекций*, создаваемые учащимися университетов, семинарий, духовных академий и используемые сначала ими самими на экзаменах, а потом переходящие “по наследству” другим поколениям студентам.

Интересно, что пьесы и профессорские лекции в последней трети XIX – начале XX в. распространялись в квазирукописной форме – в виде малотиражных литографированных изданий, воспроизводящих рукописный оригинал.⁴²

И наконец третья категория рукописных текстов – *копии уже опубликованных произведений*. Нередко мемуаристы и исследователи утверждали, что это делалось *из-за дороговизны книг или из-за невозможности купить* их. Академик Ф.И. Буслаев вспоминал про конец 1820-х – начало 1830-х гг., когда он в юности жил в Пензе: “Книги были тогда редкостью; они были наперечет; книжной лавки в Пензе не находилось, а когда достанешь у кого-нибудь желаемую книгу, дорожишь ею как диковинкою и перед тем, как воротить ее назад, непременно для себя сделаешь из нее несколько выписок, а иногда и целую повесть или поэму в стихах, не говоря уже о мелких стихотворениях, из которых мы составляли в своих тетрадках, в восьмую долю листа, целые сборники. Таким образом у каждого из нас была своя рукописная библиотечка.”⁴³ Буслаев писал, что у его матери был альманах *Полярная звезда* за 1824 и 1825 гг., и он “давал списывать товарищам для их рукописных библиотек” повести А. Бестужева-Марлинского “Ревельский турнир” и “Замок Нейгаузен.”⁴⁴

Приведем еще ряд свидетельств. По воспоминаниям В.П. Горчакова, в 1821 г. “страсть к альбомам и списывание стихов были общему страстью: каждая девчонка до пятнадцати лет возраста и восходя до тридцати, непременно запасалась альбомом; каждый молодой человек имел не одну, а две, три или более тетрадей стихов, дельных и недельных, позволительных и непозволительных. Нигде не напечатанные стихотворения как-то в особенности уважались некоторыми, несмотря на то, что хотя бы стихи сами по себе и не заслуживали внимания, как по цели, так равно и по изложению.”⁴⁵

Учащийся Московской театральной школы вспоминал: “А что воспитанники полюбили литературу, доказывается тем, что почти у каждого из

⁴² См.: Рейтблат 2009: 349–356.

⁴³ Буслаев 1897: 61.

⁴⁴ Там же Дергачева-Скоп: 77.

⁴⁵ Пушкин в воспоминаниях современников 1974: 257.

них [в 1820-х гг.] находились поэмы Пушкина “Евгений Онегин” (1-я часть), “Цыгане,” “Бахчисарайский фонтан” и др., стихотворения Жуковского, наконец, *Горе от ума* Грибоедова, переписанные их собственными руками.⁴⁶

Писательница Н.С. Соханская (Кохановская), которая с 1834 г. воспитывалась в Харьковском институте, писала в автобиографии: “Едва только мы вышли из первейших, переступили во второй класс, как стихи начали являться к нам со всех сторон. Напрасно их преследовали, писали за них по нулю в поведении, надевали шапки, – таинственные тетрадки со стихами росли-росли.”⁴⁷

Во второй половине 1830-х гг. “в гимназиях и корпусах кадетских не было такого ученика, у которого не нашлось бы двух-трех тетрадей из синей бумаги, твердой и прочной, тогда больше бывшей в употреблении по ее сравнительной дешевизне – наполненных выписками из произведений лучших поэтов.”⁴⁸

Созданием таких подборок занимались не только учащиеся. Отец философа и журналиста Н. Гилярова-Платонова, провинциальный священник, в 1830-х в особой книге записывал понравившиеся стихотворения, изречения и т.д.⁴⁹

В.И. Вагин, сын мелкого чиновника, живший в первой половине 1830-х годов в Омске, вспоминал: “У чиновника [сослуживца отца] было списано несколько томов стихов; некоторые из них он давал мне; здесь я впервые прочитал “Кавказского пленника” и, несколько позже, “Бахчисарайский фонтан”.”⁵⁰

В таких рукописных сборниках с 1820-х гг. собирались стихи, фрагменты современной прозы, выписки из газет и опубликованных государственных документов, афоризмы.⁵¹

Ясно, что у подобного переписывания был и другой, может быть более важный мотив; это, как и собиранье библиотеки, на самом деле “собиранье себя.” Отбирая те или иные *чужие* произведения и переписывая их, собиратель кладет на них свою печать, *присваивает их себе*. Многие мемуаристы сообщают, что одновременно стихотворение заучивалось наизусть, запечатлевалось уже не вне, а в сознании читателя, окончательно присваивалось им.

В определенной степени переписанное произведение очеловечивалось и сакрализовалось. Приведу крайний пример, но в нем в предельно ги-

⁴⁶ Куликов 1883: 9.

⁴⁷ Соханская 1896: 34.

⁴⁸ Молчанов 1892: 45–46.

⁴⁹ Гиляров-Платонов 2009: 35, 395–396.

⁵⁰ Вагин 2003: 34–35.

⁵¹ Лохина 1998: 94–III.

пертрофированном виде запечатлелись черты повседневной практики. Г. Шенгели в 17 лет (уже в XX веке) увлекся поэмой Брюсова “Искушение.” Он не только выучил ее наизусть, но и “переписал ее микроскопическими буквами на листок тончайшей пергаментной бумаги, зашил в клочок замши и ладанкою надел на шею, с которой давно уже был предварительно сорван золотой крестик.”⁵²

Еще один мотив переписывания – *стремление оперативно прочесть* новое произведение.

И.И. Лажечников вспоминал, что мелкие стихотворения Пушкина, “наскоро на лоскутках бумаги, карандашом переписанные, разлетались в несколько часов огненными струями во все концы Петербурга и в несколько дней Петербургом вытверживались наизусть.”⁵³

Э.П. Перцов писал Д.П. Ознобишину в январе 1824 г. из Петербурга в Казань: “Благодарю вас от искреннего сердца за доставление отрывка из Бахчисарайского фонтана; принимая оное, как знак вашего особенного ко мне расположения, я очень сожалею, что не от вас первых получил удовольствие читать такие гармоничные стихи; здесь в Петербурге многие имеют полные списки всей повести.”⁵⁴

Н.М. Языков пишет родным из Дерпта в марте 1824 г.: “Я читал в списке “Бахчисарайский фонтан” Пушкина,” а книгу получает от петербургского книгопродавца только в апреле и пишет следующее: “Прежде читал я его в списках, и при этом женских, а женщины не знают ни стопосложения, ни вообще грамматики – и тогда стихи показались мне, большею частью, не дальнего достоинства, теперь вижу, что в этой поэме они гораздо лучше прежних, уже хороших.”⁵⁵

Следует отметить и такую форму интереса к рукописной литературе, как собирательство. С начала XIX в. получает распространение коллекционирование государственных и бытовых документов, старых рукописных книг, воспоминаний, путевых записок, автографов известных людей – государственных деятелей, полководцев, писателей, ученых и т.д. Были широко известны коллекции Ф.А. Толстого, П.П. Свинына, С.А. Соболевского, А.С. Норова, М.П. Погодина и др.⁵⁶

Знакомство с источниками о чтении рукописной литературы в XIX в. в России демонстрирует следующее:

– В круге чтения письменные тексты занимали, возможно (за исключением очень узкой среды богатых людей, литераторов и ученых), не мень-

⁵² Шенгели 1997: 447.

⁵³ Пушкин в воспоминаниях современников 1974: 169. Ср.: Сидяков 2005: 21–34.

⁵⁴ Цит. по: Васильев 1929: 177.

⁵⁵ Письма Н.М. Языкова к родным 1913: 118, 128.

⁵⁶ См.: Алексеев 1960: 7–122.

шее место, чем печатные. Во многом такая ситуация определялась узостью читательской аудитории. Во-первых, из-за малого числа читателей (особенно читателей состоятельных) книги были дороги. Во-вторых, из-за малочисленности читатели находились в тесном общении, и рукопись могла распространяться по этим каналам.

– Для читателей обращение к рукописям было обычной (повседневной) практикой, характер материального носителя не влиял существенно на характер чтения. В определенном смысле эту ситуацию можно сравнить с нынешним сосуществованием печатной и электронной книги в чтении молодежи, знакомой с электронной книгой с юных лет. При определенных функциональных различиях (так, в России в электронной форме слабо представлены новейшие научные книги) они выступают сейчас как равноправные и во многом равноценные.

Чтение рукописной литературы облегчалось тем, что в училищах и гимназиях учили каллиграфическому письму, и у многих был хороший почерк. Кроме того, литературные произведения нередко отдавали в переписку специальным писцам, которые славились своим почерком.

– Различие было функциональным – в статусе читаемого. Печатные материалы несли наиболее общие и при этом санкционированные государством смыслы и значения, они так или иначе были официальными (хотя бы потому, что прошли апробацию цензуры – цезурное разрешение проставлялось на обороте титульного листа). Рукописные же тексты были в значительной степени неофициальными, частными, а в ряде случаев и оппозиционными господствующей идеологии или правительственному курсу.

– Существовало несколько разновидностей литературы, которые бытовали только в рукописном виде и не имели печатных аналогов. Подобные произведения были нецензурными; одни из них заведомо не подвались в цензуру, другие подавались, как, например, *Горе от ума* Грибоедова, но были запрещены.

– Граница между печатной и рукописной словесностью не была жесткой. Произведения могли переходить из одной категории в другую. Одни произведения, в течение определенного времени существовавшие только в рукописном виде, как, например, *Горе от ума*, позднее получали разрешение на публикацию или печатались за рубежом (см., например, следующие издания: *Русская потаенная литература XIX столетия*. Лондон, 1861; *Свободные русские песни*. [Берн], 1863; *Лютня. Собрание свободных русских песен и стихотворений*. Лейпциг, 1869, и др.). Другие произведения, опубликованные в свое время, в дальнейшем запрещались цензурой и включались в рукописные сборники запрещенных произведений.⁵⁷ Кроме

⁵⁷ Примером может служить стихотворение Тютчева “Пророчество,” опубликованное в

того, нередко произведения публиковались с цензурными купорами, а потом читатели вписывали или клеивали туда изъятые фрагменты, создавая своеобразный симбиоз печатного и письменного, или, скажем, создавались конволюты из печатных книг и рукописей.

– Хотя распространение рукописной литературы не институционализировалось (т.е. не было специальных скрипториев, торговцев рукописями, общедоступных библиотек, содержащих рукописи и т.п.), однако сложились устойчивые формы ее бытования: почти у всех читателей того времени в круге чтения присутствовали рукописные тексты; многие из читателей сами переписывали тексты или отдавали для копирования писцам (за деньги или своим подчиненным); потом они обычно давали читать и копировать эти копии другим лицам; эти копии становились частью домашней библиотеки и хранились наряду с печатными книгами, а в дальнейшем с ними знакомились представители более молодых поколений семьи; на книжном рынке, особенно на провинциальных ярмарках, продавались рукописные книги и сборники, в том числе и светские.

– Для социальных низов (купечество, мещанство, крестьянство, церковнослужители) рукописная литература была более значима, чем для дворянства. Если дворяне собирали тексты главным образом в печатной форме (книги и журналы), то низы и по материальным соображениям, и исходя из своих вкусов предпочитали создавать рукописные коллекции.

– Власти вполне лояльно относились к этому каналу распространения текстов. Характерно, что не разрешив Пушкину публиковать стихотворение “Друзьям,” содержащее похвалы в его адрес, Николай I наложил в то же время следующую резолюцию: “Cela peut courir, mais pas être imprimé” (“Это можно распространять, но нельзя печатать”).⁵⁸ В печати нередко встречались и не вызывали возражений цензуры упоминания широко распространяющихся в рукописи произведений, например, *Горя от ума* Грибоедова. Преследовалось только рукописное размножение текстов, содержащих критические высказывания в адрес господствующей религии и самой власти. Причем государственные органы не вели специального наблюдения за распространяемыми текстами. Дело начиналось только в случае чьего-либо доноса, как, например, в случае следствий по поводу распространения пушкинских произведений (“Андрея Шенье” в 1826–1828 гг., “Таврилады” в 1828 г.).

После либерализации цензуры и быстрого роста числа периодических изданий во второй половине 1850-х годов и особенно после цензурной реформы 1865 года, освободившей от предварительной цензуры столичные периодиче-

Современнике в 1854 г., но запрещенное цензором для книги Тютчева, вышедшей позднее в том же году. См.: Рейсер 1970: 53.

⁵⁸ Цит. по Зенгер 1934: 513–536.

ские издания и книги объемом более 10 печатных листов, масштабы распространения политической рукописной литературы существенно уменьшились. А с ростом числа публичных библиотек и книжных магазинов в 1870–1880-х годах стала значительно доступнее и художественная литература, что привело и тут к уменьшению значения переписывания литературных текстов. В результате значимость письменной литературы к концу XIX существенно снизилась, хотя она продолжала существовать и в начале XX века.

Литература

- А.С. Грибоедов в воспоминаниях современников, 1929, ред. и предисл. Н.К. Пиксанова, М., Федерация.
- А.С. Пушкин в воспоминаниях современников, 1974, сост. и примеч. В.Э. Вацуро, М.И. Гиллельсона, Р.В. Иезуитовой, Я.Л. Левкович, Т. 1, М., Худож. лит.
- Азадовский М.К., 1934, “Рукописные журналы в Восточной Сибири в первой половине XIX в.,” в *Сборник статей к сорокалетию ученой деятельности академика А.С. Орлова*, Л., Изд-во АН СССР.
- Аксенова Г.В., 2001, *Заказчики и читатели рукописных книг конца XVIII – начала XX веков*, М., Русский мир.
- , 2010, *Русская рукописная книжность в историко-культурных процессах конца XVIII – начала XX веков*, М., Культурно-просветительский фонд имени С. Столярова.
- Алексеев М.П., 1960, “Из истории русских рукописных собраний,” в *Неизданные письма иностранных писателей XVIII–XIX веков из ленинградских рукописных собраний*, М.; Л., Изд-во АН СССР.
- Багалей Д.И., Миллер Д.П., 1912, *История города Харькова*, Т. 2, Харьков, Изд. Харьковского гор. обществ. управления.
- Балакин А.Ю., 2007, “Списки сатиры А.Ф. Воейкова ‘Дом сумасшедших’ в Рукописном отделе Пушкинского Дома,” в *Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2003—2004 годы*, СПб.: 189–208.
- Балакшина Ю.В., 2009, “Была ли услышана ‘чистосердечная повесть’ Н.В. Гоголя? История распространения ‘Авторской исповеди’ в списках: (К постановке проблемы),” в *Н.В. Гоголь. Материалы и исследования*, вып. 2, М., ИМЛИ РАН.
- Боборыкин П.Д., 1965, *Воспоминания*, Т. 1, М., Худож. лит.
- Булгарин Ф., 1830, “Воспоминания о незабвенном Александре Сергеевиче Грибоедове,” *Сын Отечества и Северный архив*, 1: 3–42.
- Буслаев Ф.И., 1897, *Мои воспоминания*, М., В.Г. фон Бооль.
- Вагин В.И. 2003, “Мои воспоминания,” в *Мемуары сибиряков. XIX век*, Новосибирск, Сибирский хронограф.
- Варбанец Н.В., 1980, *Йоханн Гутенберг и начало книгопечатания в Европе. Опыт нового прочтения материала*, М., Книга.

- Васильев М. (публ.), 1929, “Из переписки литераторов 20–30-х гг. XIX века,” *Известия Общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете им. В.И. Ульянова-Ленина*, т. 34, вып. 3/4: 173–185.
- Вацуру В.Э., 1979, “Литературные альбомы в собрании Пушкинского дома (1750–1840-е годы),” в *Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1977 год*, Л., Наука.
- Волкова В.Н., 2009, *Книга и чтение на пересечении эпох и культур: из века XIX в век XXI: (Сибирские наблюдения)*, Новосибирск, ГПНТБ СО РАН.
- Галахов А.Д., 1999, *Записки человека*, М., НЛО.
- Гиляров-Платонов Н.П., 2009, *Из пережитого*, т. 1, СПб., Наука.
- Голомбиевский А.А., 1908, “Московский бульварный стихотворец-сатирик,” *Русский архив*. т. 298–312.
- Дергачева-Скоп Е.И., Алексеев В.Н., 1996, “Книжная культура старообрядцев и их четья литература,” в *Русская книга в дореволюционной Сибири: Археография книжных памятников*, Новосибирск, ГПНТБ.
- Дневник художника А.Н. Мокрицкого*, 1975, М., Изобр. искусство.
- Жемчужников Л.М., 1971, *Мои воспоминания из прошлого*, Л., Искусство.
- Завалишин Д.И., 1910, *Записки декабриста*, 2-е изд. СПб., Тип. т-ва М.О. Вольф, [1910].
- “Записка о письменной литературе,” 1856, в *Голоса из России*, Лондон, Вольная русская книгопечатня.
- Зенгер Т., 1934, “Николай I — редактор Пушкина,” в *Лит. Наследство*, т.16–18, Москва: 513—536.
- Каратыгин П.А., 1929, *Записки*, т. 1, Л., Academia.
- Кибардина Т.А., 2012, “Рукописная книга и ее функции в русской культуре первой половины XIX века в воспоминаниях современников,” http://www.rusnauka.com/1_NIO_2012/Istoria/2_97991.doc.htm.
- Колбасин Е.Я., 1859, *Литературные деятели прежнего времени*, СПб., А.И. Давыдов.
- Крайнева Н.И., 1980, “Рукописные журналы и газеты XIX – 1-й четверти XX вв.,” в *Проблемы источниковедческого изучения рукописных и старопечатных фондов*, Вып. 2, Л., ГПБ.
- Краснов П., 1966, “Рукописные списки *Горя от ума* в библиотеках и архивах Москвы,” *Вопросы литературы*, 10.
- Кренке В.Д., 1885, “Быт саперов 50 лет назад,” *Исторический вестник*, 8: 265–294.
- Кузьмина В.Д., 1947, “Рукописная книга и лубок во второй половине XVIII века,” в *История русской литературы: В 10 т., т. IV, ч. 2, М. - Л., Изд. АН СССР*.
- Куликов Н.И., 1883, “Театральные воспоминания,” *Искусство*, 1: 7-9.
- Лохина Т.В., 1998, “Светский рукописный сборник в России конца XVIII – первой половины XIX века: происхождение и бытование источника,” *Археографический ежегодник за 1996 год*, М., Наука.
- , 2000, “Рукописная культура пушкинской эпохи: источниковедческий аспект,” в *Археографический ежегодник за 1999 год*, М., Наука.

- Милюков А.П., 1872, *Доброе старое время*. СПб., А.Ф. Базунов.
- Молчанов М.М., 1892, *Пол века назад: Первые годы Училища правоведения в С.-Петербурге*, СПб., Тип. Е. Евдокимова.
- Мыльников А.С., 1964, “Культурно-историческое значение рукописной книги в период становления книгопечатания,” в *Книга: Исследования и материалы*, М., Книга, Сб. 9.
- Н.Р.Е., 1844, “Альбомы,” *Листок для светских людей*, № 45/46.
- Паликова А.К., 1974, *Рукописные журналы Сибири 1900-х годов*, Улан-Удэ, Бурятское кн. изд-во.
- Петербургский старожил В.Б. [Бурнашев В.П.], 1872, “Забавный случай из жизни А.С. Грибоедова,” *Русский мир*, № 82, 30 марта.
- Петровская Е.В., 1979, “Дневник пушкинской поры (авторское “я” в отношениях с художественной литературой),” *Пушкинский сборник*, Л., Гос. пед. ин-т им. А.И. Герцена.
- Письма Н.М. Языкова к родным за дерптский период его жизни (1822–1829)*, 1913, СПб., Отд-ние рус. яз. и слов. АН.
- Плетнева А.А., 2013, *Лубочная Библия: язык и текст*. М., Языки славянской культуры.
- Пыпин А.Н., 1888, *Для любителей книжной старины. Библиогр. список рукописных романов, повестей, сказок, поэм и пр., в особенности из первой половины XVIII в.*, М., Общество любителей российской словесности.
- Ранчин А.М., Сапов Н.С. (Сост.), 1994, *Стихи не для дам: Русская нецензурная поэзия второй половины XIX века*, М., Ладомир.
- Рейсер С., 1970, “В борьбе за свободное слово,” в *Вольная русская поэзия второй половины XVIII – первой половины XIX века*, Л., Советский писатель.
- , 1959, “Вольная русская поэзия второй половины XIX века,” в *Вольная русская поэзия второй половины XIX века*, Л., Советский писатель.
- Рейтблат А.И., 2009, “Русская литографированная пьеса: ее создатели, распространители и потребители,” в Рейтблат А.И., *От Бовы к Бальмонту и другие работы по исторической социологии русской литературы*, М., НЛЮ.
- Розов Н.Н., 1971, *Русская рукописная книга: этюды и характеристики*, Л., Наука.
- С.Б., 1910, “Из недавнего прошлого,” *Русская старина*, 8: 246–266.
- Сапов Н. [Панов С.И.], 1994, ““Барков доволен будет мной!”: О массовой барковiane XIX века,” в *Под именем Баркова: эротическая поэзия XVIII – начала XX века*, сост. Н.С. Сапов, М., Ладомир.
- , 1992, “Рукописная и печатная история Баркова и барковианы,” в *Девичья игрушка, или Сочинения господина Баркова*, сост. А. Зорин и Н. Сапов, М., Ладомир.
- Свербеев Д.Н., 1899, *Записки (1799–1826)*, т. 2, М., С. Свербеева.
- Семенов-Тянь-Шанский В.П., 2009, *То, что прошло*, т. 1, М., Новый хронограф.
- Серков А.И., 1993, “Судьбы масонских собраний в России,” в *500 лет гнозиса в Европе. Гностическая традиция в печатных и рукописных книгах: Москва – Петербург / Каталог выставки во Всерос. гос. б-ке иностр. лит., Москва и Всерос. музею А.С. Пушкина, Петербург*, Амстердам, Ин де Пелиkaan.

- Сидяков Л.С., 2005, “Распространение ‘Моей родословной’ в списках (Из истории раннего восприятия стихотворения Пушкина),” *Русская литература*, 4: 21–43.
- Соханская Н.С., 1896, *Автобиография*, М., Универс. типография.
- Сперанский М.Н., 1963, *Рукописные сборники XVIII века*, М., Изд. АН СССР.
- Степанов Н.Л., 1966, “Дружеское письмо начала XIX века,” в Степанов Н.Л., *Поэты и прозаики*, М., Художественная литература: 66–90.
- , 1966, “Письма Пушкина как литературный жанр,” Там же: 91–100.
- Тартаковский А.Г., 1991, *Русская мемуаристика XVIII – первой половины XIX в.: От рукописи к книге*, М., Наука.
- Тодд У.М., 1994, *Дружеское письмо как литературный жанр в пушкинскую эпоху*, М., Акад. проект.
- Чалый М.К., 1890, *Воспоминания*, Киев, Тип. Г.Т. Корчак-Новицкого.
- Шенгели Г., 1997, *Иноходец*, М., Совпадение.
- Щапов А.П., 1908, “Сибирское общество до Сперанского,” в *Щапов А.П., Собр. соч.*, СПб., Т. 3.
- Эвальд В.Ф., 1890, “Из школьных воспоминаний,” *Русская школа*, 6: 68–91.
- Юдин П. (публ.), 1897, “Муравиада (Сатирические стихи на бывшего нижегородского губернатора А.Н. Муравьева),” *Русская старина* 9: 539–559.
- Riesman D., 1956, *The Oral Tradition, the Written Word and the Screen Image*, Yellow Springs, Ohio, Antioch Press.

READING WITH MAPS, PRINTS AND COMMONPLACE BOOKS,
OR HOW THE POET V.A. ZHUKOVSKY TAUGHT ALEXANDER II
TO READ RUSSIA (1825-1838)

Damiano Rebecchini

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Vasilii Zhukovsky, apart from being one of the best Russian poets of his time as well as the tutor of Tsar Alexander II, was an extraordinary reader, one of those readers who are the delight of the historians of reading. He left us a great amount of information not only about what he read, but also about how he read. In his diaries, observations on his readings abound. The pages of the books from his library are full of marks, comments, annotations.¹ The way he approached reading changed in time, according to the circumstances and the texts he read. At times, he conceived reading as a conversation with the finest minds of past centuries, as Descartes defined it in his *Discours de la méthode*.² In this case, his annotations took the form of questions, objections, answers or comments to the author whose work he was reading.³ Other times, he used reading as a tool for self-analysis and self-perfecting, thus combining the typical aims of the spiritual readings of Christian monasticism (see, for instance, Guigo II's *Scala claustralium*) with a tension towards self-analysis proper of European sentimentalism.⁴ In a 1819 note he wrote: "Reading is one of our *most important duties*. Müller says: Lesen ist nichts; lesen und denken – etwas; lesen, denken und fühlen – die Vollkommenheit.

¹ See Biblioteka Zhukovskogo v Tomske 1978-1988; in particular, Ianushkevich 1984: 14-31.

² Descartes 1982: 5.

³ See, for instance, Zhukovsky's reactions to reading J.J. Rousseau's works in Kanunova 1984: 229-336.

⁴ See Coco 2005: 42-43. On reading in Russian sentimentalism, see Kochetkova 1994: 156-189.

We must read for the very reason why we must live; that is, to perfect our spirit.”⁵

Other times, finally, the moment of reading was for Zhukovsky a creative moment or, better, the “threshold” of creation, the beginning of an act of imagination that often developed into a translation or an original poetic re-elaboration of the text he was reading. The margins of the books in his library are indeed full of such translations.⁶ The poet often read with that particular inclination of the soul that consisted in imagining what style and semantic aspect the text he was reading would have acquired, if it had been translated into another language and transferred into a different literature. Many of his most original poetic works were indeed born of translations. “One does not know what to call him,” wrote Nikolai Gogol about him, “whether a translator or an original poet.” And he added: “by translating, he could obtain, in his very translations, the same effects as an original and authentic author.”⁷

It is precisely Zhukovsky’s particular way of reading through translating that I would like to focus upon. I would like to show how this reading mode of his may have influenced the way of reading and interpreting reality of the political leader that he tutored. And I would like to do so by analysing the main didactic aids used by Zhukovsky in the period he taught the future tsar, between 1825 and 1838, in order to help him memorise the content of what they read together.⁸

In my opinion, not enough attention has been paid to the memory aids used to memorise and record the readings, and on the mental processes that their use implied. I will now discuss, in particular, three different such aids that Zhukovsky used while reading with his pupil: 1) iconographic material (maps, drawings, prints); 2) two forms of commonplace books he himself had developed; 3) mnemonic tables designed to help the pupil remember the content of the texts he had read. The idea I wish to put forward is that each of these aids can shape a text’s dynamic reality, stressing certain aspects of its meaning, and thus producing, with its specific structure, a well-defined interpretative effect on the reader.

⁵ Zhukovsky 2004: 136.

⁶ Thus, on the pages of his books, various translations appear of poems by Herder, Wieland, K.W. Ramler, G.C. Pfeffel and other English and French authors. See, for example, Remorova 1978: 149-300; Remorova 1984: 337-358; Remorova 1988: 376-399. On Zhukovsky the translator, see for example Eichstädt 1970 and Averintsev 1996: 137-164.

⁷ Gogol 1984: 348.

⁸ The works dealing with Alexander II’s education are numerous but, so far, little attention has been paid to the content of courses and to the main didactic aids employed. See Stepanov 1902; Mikhnevich 1902: 361-389; Samover 1991: 5-13; Wortman 1995: 345-351; Shmidt 2000. Recently, Timur Guzairov has analysed some historical texts written by Zhukovsky for the heir about the early Russian history (862-1505). See Guzairov 2007: 43-57 and Guzairov 2013. On manuals and the study method used to teach universal history, see Rebecchini 2012: 77-102.

1. Let us start from the iconographic material. The use of images beside written texts has ancient origins, but it became especially relevant in 18th-century pedagogy, thanks to authors like Johann Bernhard Basedow and Johann Heinrich Pestalozzi. Zhukovsky, in particular, was a diligent follower of Pestalozzi, whose elementary teaching method he had been studying ever since the 1810s.⁹ Even before he started teaching Alexander, Zhukovsky had always taken great care to complement the reading of written texts with iconographic material. The poet deemed it essential that Alexander could always read “with images,” by making use of “drawings, maps, tables.”¹⁰ In the syllabus he had submitted to Tsar Nicholas I in 1827, he had much insisted on the fact that in the heir’s library there should always be – along with books – rich collections of geographic and city maps, planimetries, prints and drawings. He even asked the tsar for his permission to employ, for this purpose, the court painter A. Zauerveid who, in his own words, was busy with significantly “less useful tasks.”¹¹ According to his tutor, Alexander’s collection of prints should include: “views of cities and various places; architectural prints; portraits of eminent men; ancient and modern costumes; drawings of natural history subjects; historical prints; representations of mythological figures,” etc.¹² During a trip that Zhukovsky made to Germany and France between 1826 and 1827 – which also had the purpose of building the nucleus of the heir’s library – he visited the shops of the best print merchants in Dresden and Paris, and bought for his pupil many collections of lithographs.¹³ In a letter to the empress, he had underlined that these were “absolutely indispensable to record, in the prince’s mind, everything that he would read to him.”¹⁴

In the summer of 1828, Zhukovsky wrote in a note: “During the holidays, in the mornings and – over the past six months – after supper, from 6 to 7 pm, we have been reading. We have read the *Iliad* and the *Odyssey* in French, using maps and planimetries of the places.”¹⁵ Reading Homer’s poems with the support of maps helped Zhukovsky give the epic events narrated by Homer a real and historical dimension. The poet strived to con-

⁹ The poet had studied Pestalozzi’s method first in 1815 at the University of Derpt and then in 1821 in Switzerland. In 1827 he had decided to go and personally see how a school founded by the pedagogist worked. Furthermore, in his personal library, apart from Pestalozzi’s complete works, various texts illustrating the Swiss pedagogist’s method may be found. See Lobanov 1981: 165, 194, 252.

¹⁰ Gody ucheniia 1880: 7.

¹¹ Ibid.: 36.

¹² Ibid.: 14.

¹³ On the creation of Alexander II’s library, see Rebekkini 2013: 77-89.

¹⁴ Zhukovskii 1885: 265.

¹⁵ Rukopisnyi Otdel Rossiiskoi Natsional’noi Biblioteki (RO RNB), fund 286, box 1, folder 124: “Osobennye ucheniia v 1828,” folio 2.

fer special reality to the events he read about, he tried to place them in space and time, while reducing their mythological and fairy tale-like connotations as much as he could. To do so, for example, as he read the *Iliad* to his pupil, he also used K.G. Lenz's work *Die Ebene von Troja* (The plane of Troy, 1798), a volume full not only of detailed descriptions of the plane of Troy's topography, but also complete with a great map of the main places in the war.¹⁶ The map precisely reconstructed, on paper, where the Achaeans' camp stood with respect to Troy, the position of Patroclus' and Achilles' tombs, the mountains and rivers that surrounded Troy, etc.¹⁷ Before starting to read Homer's poems, the poet had also asked the French teacher, Florian Gille, to impart their pupil some lessons of Homeric geography.¹⁸ Similarly, he had urged Weiss, the print merchant from Dresden, to have the great collections of lithographs on the *Iliad* and the *Odyssey* that he had purchased during his trip to Germany delivered to him as soon as possible.¹⁹ If maps could show the heir the locations of Homeric events, the prints helped him visualise the faces and figures of the heroes of the poems. They provided a real image of the costumes of the heroes and their women, as well as detailed illustrations of the buildings in which they moved. The *Iliad* as read by Zhukovsky with these visual aids was a different work from, for instance, that read aloud to the heir by the classicist poet Nikolai Gnedich in July 1830, in his own new Russian translation.²⁰ The *Iliad* read by Zhukovsky using maps, planimetries and prints was historically more accurate, realistic, detailed and much less epic and legendary.

Zhukovsky also used images to accompany his natural history or Christian doctrine readings. In his Biblical history course, which he taught together with Father Gerasim Pavskii, Zhukovsky used a collection of 200 prints representing events and characters from the Old and the New Testaments.²¹ The reading of passages from the Bible was often complemented by the study of Biblical geography and the frequent use of maps. When these were lacking, the teachers drew them themselves. On the occasion of the Christian doctrine exam, in the summer of 1828, Alexander's tutor Karl

¹⁶ See the list of books borrowed by Zhukovsky from the heir's library on 4 June 1828, before leaving for the summer residences. Arkhiv Gosudarstvennogo Ermitazha (AGE), fund 2, box XIV zh, folder 21, folio 1.

¹⁷ See Lenz 1798.

¹⁸ Cf. Rukopisnyi Otdel Institut Russkoi Literatury (RO IRLI), "Zhukovskii" fund, folder 28045: "27 pisem F.A. Zhilia k V.A. Zhukovskomu. 1826-1845," folio 12.

¹⁹ See Gille's letter to the German book merchant Weiss of 1.9.1828 in the fund 2, box XIV zh, folder 22, folio 1.

²⁰ See P.A. Pletnev's diary entry of 24 January 1830, in RO IRLI, "Arkhiv P.A. Pletneva," "Dnevnik zaniatii s det'mi Nikolaia I," fund 234, box 1, folder 2, folio 18 verso.

²¹ Barsov 1880: 286.

Merder reports the satisfaction of the dowager empress, Mar'ia Fedorovna, with the results obtained by the two teachers: "Her Majesty has expressed her full approval of the results that Father Pavskii and Mr Zhukovsky obtained in their Christian doctrine course, and of the maps of Palestine that they drew which, until today, did not exist in any of the current educational institutions."²² Thanks to maps, in Alexander's eyes even sacred history could appear more realistic, detailed and defined.

With the aid of maps and drawings, Zhukovsky stripped the stories he read of their purely verbal and bookish aspects, anchoring them in space and time. By complementing his readings with the study of maps and drawings, in Alexander's eyes, heroes lost their indefinite and abstract quality, and assumed well-defined features, profiles and colours. The heroes' places, faces, gestures and costumes made a more lasting impression than other elements of the texts, such as dialogues or the general plots. This type of reading, supported by maps, planimetries and drawings, had a contextualising, historicising and occasionally demystifying effect on the text. It emphasised the descriptive and visual sides of literary works, to the detriment of the auditory, stylistic and conceptual ones. Similar iconographic aids thus ended up enhancing specific elements of a text, shaping its meaning and definitely influencing its interpretation.

2. The second aid that Zhukovsky extensively employed with his pupil was a sort of commonplace book. It was a notebook into which Alexander and his two fellow students (the heir attended his courses together with Iosif Viel'gorskii and Aleksandr Patkul') copied the most interesting passages by the authors they were reading. Thus, they collected excerpts by different writers, which were then arranged into different sections according to the subject. As the young readers approached new works, they compiled new sections and, in so doing, they somehow created autonomous texts, which they could then re-read and use for practical purposes. In one single year, Alexander and his classmates managed to fill in as many as five such notebooks.²³ The final product visually represented the best readings they had experienced: the notebooks mirrored their own cultural identity.

This practice had certainly not been invented by Zhukovsky. Commonplace books had existed in Europe at least since the 12th century. Their use had already been regulated and canonised by Erasmus from Rotterdam at the beginning of the 16th century, in his famous manual *De duplici copia verborum ac rerum* (1512). John Locke updated it in his *New*

²² Merder 1885: 359-360.

²³ See Muraveinik 1831.

Method of Making Common-Place-Books (1686).²⁴ However, the commonplace books created by Zhukovsky for his pupils had something special: to start with, they were not an individual but a collective tool. They did not represent the tastes, idiosyncrasies and cultural identity of an individual and autonomous reader but the cultural identity of a group or, rather, the identity that the master meant to forge for his pupils as a group. Secondly, the notebooks did not remain handwritten, as was often the case in Europe in previous centuries, but they were published.²⁵ Indeed, Zhukovsky had insisted that they were periodically printed, once or more often every year, in a small number of copies, so that they could be circulated at court. This way, they could also be read by the tsar, the empress and their entourage. If, on the one hand, their publication could represent a sort of control or censorship by the court, on the other it was also a way of influencing the intellectual and aesthetic orientations of a large number of people. These notebooks could orientate the cultural identity of part of the court, especially considering the cultural prestige that Zhukovsky enjoyed in his first years at court. Indeed, a quick glance at these notebooks is enough to realise how they reflect not only a specific aesthetic orientation but also a specific way of managing and classifying knowledge as meant by the poet. They mirror Zhukovsky's constant effort to provide a precise key of interpretation of the world that his pupil would have to live in.

In particular, Zhukovsky left us two different types of commonplace books that he used and published. The first, entitled *Sobiratel'* (The collector), published in two volumes in 1829, was divided into two sections: the first section included the longest passages, some of which were even three or four pages long, and dealt with subjects such as Biblical history, natural history or Russian history. It contained excerpts by classic authors such as Buffon, but also by contemporaries like Herder and, anonymously, even poetic texts by Pushkin (from the poem "Poltava") and by Zhukovsky himself. The second section contained shorter texts, quotations only a few lines long both in prose and in verse, in different languages, from Russian to German, French and English. These fragments were collected into well-defined thematic sections: "the smallness of man on earth," "monuments," "poetry," "Homer," "history," "races and their level of civilization," etc. Just looking at the first issue of *Sobiratel'* is enough to understand the type of reading that this aid presupposed: the section dedicated to "History" includes Russian, French and German fragments by Cicero, by the Russian historian Nikolai

²⁴ On the origins of commonplace books in medieval times, see Petrucci 2007: 15-41; Moss 1996; Darnton 2009: 149-173.

²⁵ The fact that, in modern times, commonplace books mostly remained hand-written does not exclude the fact that some were published, and greatly influenced the culture of their age. See Moss 1996 on this.

Karamzin, by Sallust, Herder and Thucydides. It is unlikely that Zhukovsky and his pupils, in only one year, could read as many works integrally and took only one or two sentences from them. It is much more likely that they moved from one author to another, from one text or one sylloge to another, ready to find the fragment, sentence, or phrase that suited the general view of their notebook (or a possible practical use thereof). This method for memorising texts presupposed a type of reading not concerned with the genre or style of the text itself, nor with the specific features of a national literature, a historical period or an author. Into these notebooks, Zhukovsky's pupils entered only that which writers of different ages and cultures had in common: a theme, or an idea. This type of commonplace book implied a segmental reading, especially focused on the content and ready to ignore many formal and stylistic aspects of texts. It is important not to underestimate the effects that this method could have. Once the pupil had copied into his notebook the most significant sentence of a certain text, the entire literary work tended towards a re-semantisation – in the reader's memory – based on the fragment that he had recorded in the notebook. The pupil tended, in his memory, to extend the sense of the fragment to the entire work.

The choice of sections in the heir's commonplace books reveals an organisational and interpretational model that Zhukovsky was trying to impose on his pupil (and, perhaps, on part of the court). Most passages collected in the first two issues of the 1829 *Sobiratel'* share Zhukovsky's intention to show the deep connection existing between natural and historical phenomena. Through these fragments, Zhukovsky wanted to show how the entire universe was a God-regulated system, in which the same laws and constants applied to both nature and history, as well as to every individual's life. This is the sense of the opening passages of the first issue of *Sobiratel'*, like "A glance at the world and at man," or "On physical and moral climate": the focus is on the correspondences between the natural, animal and human realms. Nothing is isolated; everything affects its own environment. The same idea also informed the choice of fragments taken from the *Iliad*, from Ossian's poems, from Goethe or Byron. The *Iliad* is recorded into the notebook especially through passages including Homer's famous similes linking the natural and the human worlds.²⁶ For this very reason, the fragments from the Homeric poem are romantically associated to fragments from Ossian's poems and from other texts by anonymous authors of different ages. The *Iliad* that can be romantically associated, in the space of a single page, to Ossian's fragments is very different from the *Iliad* that can be read with the help of maps and drawings of the plane of Troy. It is in turn also different from that declaimed by a classicist poet such as Gnedich.

²⁶ *Sobiratel'* 1829: 13.

The second type of commonplace book used by Zhukovsky, which he had named *Muraveinik* (The anthill), was published in five small volumes during 1831.²⁷ This aid implied a different kind of reading from the previous commonplace book. It required a type of reading in which particular attention was paid to the possibilities of translation of a text into another language and culture. This – translation – was an aspect that the poet was particularly fond of, so much so that he insisted with the heir's teachers that he translate his homework and repeat lessons into different languages.²⁸ Following Herder and Wilhelm von Humboldt's ideas, Zhukovsky was convinced that every language conveyed a unique vision of the world and concepts specific only to itself. In the syllabus addressed to Nicholas I, he had written that a key tool for the education of the future tsar were to be foreign languages, which were “moyens de compléter soi-même les connaissances communiquées par les maîtres.”²⁹ In various issues of *Muraveinik*, Zhukovsky collected short fragments of texts about different subjects, which he had read and translated with his pupils during the year. There, he published passages translated from German and English into Russian and French. Some are translations made by Alexander himself and by his two classmates. Others were made by their master Zhukovsky, who had a real talent for poetic translation. Although, in general, most texts in the notebooks were translations of contemporary authors' texts, the poet also published ample passages from the *Iliad*, first translated into Russian by him for his pupils. According to the Russian literature teacher Petr Pletnev, Zhukovsky counted a lot on the appeal of publishing their translations as an educational means for his pupils. Writes Pletnev about *Muraveinik*: “it is known that the author himself never realises his defects so well as when he sees his work published. Apart from this, those notebooks could also have another advantage, in the eyes of the young author and translator (Alexander): in them, he could also find the mature works of his tutor and he could unconsciously compare them with his, and feel the differences between them more vividly.”³⁰

The excerpts in this type of commonplace book required a kind of reading that focused on the differences and similarities between

²⁷ *Muraveinik* 1831.

²⁸ *Gody ucheniia* 1880: 47. Zhukovsky and Pletnev had Alexander practice translation for many years. See for example “Perevody 1833 goda” in Gosudarstvennyi Arkhiv Rossiiskoi Federatsii (GARF), fund 678, box 1, folder 228. Also see the notebook titled “Sobranie moikh perevodov,” *ibid.*, folder 229; “Uchebnye sochineniia i perevody velikogo Kniazia Aleksandra Nikolaevicha (1833-1834),” *ibid.*, folder 232.

²⁹ *Gody ucheniia* 1880: 23.

³⁰ GARF, fund 728, box 1, part 2, folder 2527: “Vospominaniia Petra Aleksandrovicha Pletneva o vospitanii Tsesarevicha Aleksandra Nikolaevicha pod rukovodstvom Merdera i Zhukovskogo (1857),” ff. 20-21.

the various European languages and literatures, between the Russian culture and the culture of other nations. Through the constant practice of translation, Zhukovsky encouraged his pupil to play some sort of mental exercise that could help him reduce the centrality of his own language and cultural tradition, and pay more attention to the specificities of the different European cultures. By having him translate a foreign text, he not only encouraged his pupil to consider the importance of the balance between semantic, stylistic and rhythmic value within a work. The young student would also have to evaluate the consequences of transferring such a text into a different literary system. The translations highlighted the strengths and weaknesses of the Russian language and literary tradition. At the same time, they revealed the different conceptual and axiological organization of the other European cultures. Pletnev himself never tired himself of repeating to Alexander that “literature is the most faithful portrait of a nation’s spiritual life” and that “language and thought are an indivisible whole.”³¹ By having him read and translate passages by great English, French and German poets into Russian, Zhukovsky encouraged the heir to compare the civil and cultural development of Russia with that of other European nations. Simultaneously, that allowed Alexander to experience that things that worked in other nations could not work in Russia. From this perspective, translating also represented some excellent training for the political activity of the future sovereign.

3. Yet, the didactic aid that most influenced Alexander’s learning method were the large tables that Zhukovsky had had designed and done for him since they first started studying together.³² They were large coloured sheets of paper, about one metre long, on which the poet had had large columns drawn on differently coloured – pink, blue, yellow, etc. – backgrounds. Each column and each colour represented the development of a civilisation or a nation, which was intersected by rows representing centuries or years. The tables were then filled in with a myriad of small symbols that had to recall individual historical events. The poet was following in an old tradition, at least as old as Eusebius of Caesarea, who wanted to make history materially visible.³³ At the same time, though, Zhukovsky was originally combining that tradition with the ancient art of memory which, starting from Aristotle, had employed different systems of signs to memorise various types of texts.

³¹ See P.A. Pletnev’s letter to Alexander in RO IRLI, fund 234, box 1, folder 7, ff. 2-2(verso) and f. 5.

³² On the origins and precise sources used by Zhukovsky to create this didactic aid, see Rebecchini 2012: 94-102.

³³ See Grafton, Williams 2006: 133-177.

In 18th century and early 19th century historiography, they used synchronic maps that showed the parallel development of national histories, as in Friedrich Strass's *Der Strom der Zeiten* (1803), or in Emmanuel Las Cases' famous *Atlas historique* (1806), or Heinrich Kohlrausch' tables (1815). However, the text written into each column was so small and detailed that it was inconceivable as a didactic aid: instead of simplifying learning, it hindered it.³⁴ Zhukovsky, instead, wanted his pupil to avoid learning things by heart. Therefore, rather than writing the history of a nation inside a column in minuscule characters, he had created a specific system of symbols to recall any protagonists, events and locations of the past quickly and easily. He had invented symbols for every historical figure: not just for kings or emperors, but also for nations, citizens, soldiers and a myriad of professions (philosophers, doctors, writers, etc.). They were all easily recognisable and memorisable. For example, to indicate Queen Cleopatra, he wrote her initial, K, surmounted by a crown (a royal symbol), and with an asterisk (signifying a woman) below it. He had also created symbols for the common actions in history, both collective (attack, defence, siege, election, etc.) and individual (arrival, departure, exile, pilgrimage, birth, death, trip, commerce, game, etc.). The same applied to spaces and locations, for which he created symbols that contained or were placed near historical figures and their actions. Perhaps attracted by Condorcet's old dream of a universal scientific language, Zhukovsky had created anew, for his pupil, an original language made of easily recognisable and memorisable graphic signs, which could recall any type of text read or studied.³⁵ Alexander's study room hosted tables of symbols that he used not only for political history but also for natural or sacred history. Zhukovsky had even tried to translate episodes from the Gospel, like the Annunciation, into his own symbolic language.³⁶ The advantage of these tables, compared to those containing written text, was that they provided an instant picture and left the pupil free to imagine the scene or the situation as he had read it. As the young critic Andrei Kraevskii, who was an admirer of Zhukovsky's tables, noted, their advantage compared to other tables was that they were "a canvas, a background onto which memory and imagination could paint their own images."³⁷ On the one hand, they prevented the pupil from learning texts by heart. On the other, they allowed him to recall the main events just as he had imagined them, and to retell them in different languages. This way, by using general and specific tables for every historical age, Zhukovsky could

³⁴ See Strass 1803; Le Sage 1808; Kohlrausch 1815.

³⁵ See Condorcet 1988: 291-292.

³⁶ See the "Zhukovskii" fund in RO RNB, fund 286, box 1, folder 128, f. 8.

³⁷ Kraevskii 1836: 24.

quickly show the parallel development of civilisations and nations in the ancient world, in the middle ages and in the balanced system of modern Europe. Even for contemporary history, from the French Revolution to 1830, Zhukovsky, after reading Thiers' *Histoire de la Révolution française* to his pupil, had made a table for every year and had entered symbols for every day in which main events had happened in Europe in that period.³⁸

Zhukovsky's aim was for Alexander to have a constantly general view of events. Thus, for over a decade, he insisted that his pupil always study subjects in a synchronic as well as a diachronic perspective, with the help of his tables of symbols. Judging from the preparatory notes to his courses, he truly believed his tables of symbols to be an essential tool for the heir to memorise their readings. The teacher read his lectures or passages from some work; the pupil took notes into his notebook and then had to create his own tables. Iosif Viel'gorskii, one of Alexander's two classmates, admitted that this method was really effective: "I myself – he writes – have created tables for the histories of Italy and France. By doing so, I now remember those events particularly well."³⁹ The tables had the advantage of providing an instant, general view of events occurring at the same time. In an 1823 review of the Russian edition of some German synchronic tables, Zhukovsky had written: "the simple, general overview they provide is these tables' best feature: they are a visual aid yet they do not require extensive reading."⁴⁰ Thanks to his tables, Alexander could always know at a glance what consequences a certain historical action had had not only within a nation, but also in the neighbouring states. Indeed, most history manuals that Zhukovsky had chosen for him, like Heeren's *Handbuch der Geschichte des Europäischen Staatensystems und seiner Colonien* on modern history of 1809, focused on the close connections and relations between European events. This applied both to internal affairs – at the economic, social and political level – and to international relations.⁴¹ The Göttingen historians, very appreciated by Zhukovsky, were precisely those who started conceiving history as a system, as shown by the titles of their writings. For some decades then, Gatterer, Müller, Schlözer and Heeren had been seeing European history as a system of connections (*Zusammenhang*) between political, economic and social factors, strictly linked to each other and to what happened in the neighbouring countries. It was extremely important that a sovereign destined to rule over one of the most influential countries in the Holy Alliance always had a systemic and compared view. More than anything else, Zhukovsky's tables were the tool

³⁸ See RO RNB, fund 286, box 1, folder 125 a: "Osobennye plany," ff. 122-160.

³⁹ Liamina, Samover 1999: 126.

⁴⁰ Zhukovskii 1985: 314.

⁴¹ On the universal history manuals used by Alexander, see Rebecchini 2012: 79-88.

that could help Alexander to read and think European history in such a way. Obviously, the tables recorded mostly the political and event-related aspects of what texts reported, ignoring the psychological side of characters and their actions. However, they obliged the reader to adopt a constantly detached attitude towards history, helped him to consider what happened in the near countries and to grasp the continuity and regularities in historical and social processes. The tables of symbols encouraged the heir to conceive Europe's political scenario rationally, as a balanced system made of strong connections and relationships. Considering the type of manuals employed and the importance of tables in Alexander's education, the consolidated opinion of critics that the future tsar's education was "a sentimental education, an education of the heart" seems not completely grounded.⁴²

4. The question remains of why a romantic poet like Zhukovsky, with his maps, notebooks and tables, wanted to encourage his pupil to read in such a rational and pragmatic way? Why did he want his pupil, through the use of his commonplace books and tables of symbols, to assimilate such a systemic and comparative interpretative method? A completely different approach had been followed, for instance, a few decades before by the tutor of Frederick William IV, Johann Ancillon, in his shaping the future King of Prussia. In an 1814 letter to his pupil, he had written: "You should consider that a Prince must be like a great Artist, who transfers his ideas to the masses of his nation and who wishes to confer some ever increasing perfection to his living Work. Therefore, your task should not seem a burden to you, but the work of your genius."⁴³ Zhukovsky's and Alexander's diaries perhaps offer some insight into this.

In the last stage of his teaching, Zhukovsky decided to dedicate increasingly more time to well-selected, important works, to read with his pupil during the evening.⁴⁴ Zhukovsky considered them very important, so he read them as frequently as possible, especially because they dealt with crucial themes, like the French Revolution and Napoleon's age, which could prove essential in shaping the heir's political vision. In the evening of 7 August 1835, in the presence of Prince Lieven, he began reading to the heir Mignet's *Histoire de la révolution française* (1824).⁴⁵ Mignet starts with these words:

Je vais tracer rapidement l'histoire de la révolution française qui commence en Europe l'ère des sociétés nouvelles, comme

⁴² Wortman 1995: 347.

⁴³ Haake 1920: 23.

⁴⁴ Gody ucheniia 1880: 3.

⁴⁵ Zhukovskii 2004, 14: 31.

la révolution d'Angleterre a commencé l'ère des gouvernements nouveaux. Cette révolution n'a pas seulement modifié le pouvoir politique, elle a changé toute l'existence intérieure de la nation [...]. Le peuple ne possédait aucun droit, la royauté n'avait pas de limites et la France était livrée à la confusion de l'arbitraire ministériel, des régimes particuliers et des privilèges des corps. A cet ordre abusif la révolution en a substitué un plus conforme à la justice et plus approprié à nos temps. Elle a remplacé l'arbitraire par la loi, le privilège par l'égalité; elle a délivré les hommes des distinctions des classes.⁴⁶

The narration is fluent, lively. Zhukovsky annotated in his diary: "The beginning is good."⁴⁷ The heir to the throne annotated in his: "Vasilii Andreevich read us the introduction of Mignet's *History of the Revolution*, it is very interesting."⁴⁸ The following day, the poet and his pupil went on reading the work of the French historian, and focused on the diffusion of anonymous tip-offs: "Towards evening, we read a second passage: it was about anonymous tip-offs," writes the poet.⁴⁹ Zhukovsky notices Alexander's reticence about this subject and writes in his diary:

It is incredible how cautious the Grand Duke is. I must be more careful with him; I must try to encourage him to open up. He is not truly reticent; he finds it difficult to express what he thinks. This is mostly due to his not being used and not having the courage to express his own opinions. Our readings will prove useful to him from this point of view.⁵⁰

The following day, Zhukovsky changed his mind. The prince expressed his opinion very clearly. Only, it did not coincide with the poet's. That day, Zhukovsky wrote in his diary:

We read and had a heated discussion. The G(rand) D(uke) is already fascinated, if not by the rules, at least by the idea of absolutism. I must not argue with him. It is necessary to *undermine* his ideas, to convince him silently.⁵¹

⁴⁶ Mignet 1824: 1-2.

⁴⁷ Zhukovskii 2004, 14: 31.

⁴⁸ GARF, fund 678, box 1, folder 284: "Dnevnik Aleksandra Nikolaevicha za 1835 g.," f. 5.

⁴⁹ Zhukovskii 2004, 14: 31.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*

Their readings were one of the means he had to convince him silently. In the following evenings, for more than a month, sometimes every day, the poet read Mignet's work with the heir.⁵² During that summer, in 1835, Zhukovsky had the heir read a great number of writings on the European revolutions, works that showed him the inner weakness of monarchy as an institution in their age. Some of these were Madame de Stael's *Considérations sur les principaux événements de la Révolution française*, Mignet's history of the revolution, the volume on the English revolution of Hume's *History of England*, Schiller's *Histoire du soulèvement des Pays-Bas*, Koch's two *Tableau des révolutions*, Heeren's and Michelet's modern histories, Madame de Campan's memoirs of the French revolution.⁵³ While reading Madame de Staël's work, Zhukovsky had annotated on the volume from his library those passages in which the author proves how the French revolution had not been an episode at all, but the inevitable conclusion of a long historical process:

La révolution de France est une des grandes époques de l'ordre social. Ceux qui la considèrent comme un événement accidentel n'ont porté leurs regards ni dans le passé, ni dans l'avenir. Ils ont pris les acteurs pour la pièce; et, afin de satisfaire leurs passions, ils ont attribué aux hommes du moment ce que les siècles avaient préparé. Il suffisait cependant de jeter un coup d'œil sur les principales crises de l'histoire, pour se convaincre qu'elles ont été toutes inévitables.⁵⁴

So ample and detailed a picture of the revolutionary events occurring in European history could easily have undermined the heir's beliefs about the universal and unshakable nature of absolutism. At the same time, Napoleon's fate might have convinced him that, in his age, monarchic power could only exist if based on justice, and if the sovereign himself was the first to abide by the law. In 1835, the poet wrote in his diary:

The most important thing for us and for our sovereign is to hold the law in high regard: if both the tsar and his subjects are used to abiding by it, then we could do without any constitution. We cannot think of a constitution yet – I told the Grand Duke – it is not in the nature of the Russian people yet. We have no basis

⁵² GARF, fund 678, box 1, folder 284: "Dnevnik Aleksandra Nikolaevicha za 1835 g.," ff. 5-24.

⁵³ See AGE, fund 2, box XIV zh, folder 21: "Bibliothèque de Monseigneur le Grand Duc Héritier. Livre de notes. Sortie et rentrée des ouvrages prêtées: Chambre d'études à la campagne," f. 79.

⁵⁴ On Zhukovsky's notes on Madame de Staël's book, see Ianushkevich 1990: 115.

whatsoever for such a thing and we still need a strong monarchy. We cannot know now if soon or late the moment will come for a constitution. However, in order to make one needless, you yourself should start learning and teaching others to hold the law in high regard.⁵⁵

While teaching Alexander the French revolution and Napoleon's era, Zhukovsky always tried to report the events from several viewpoints: he read the heir the memoirs of Jacobins, Girondists, realists, émigrés, Napoleonic officers, Louis XVI's apocryphal memoirs and Napoleon's memoirs as transcribed by Las Cases.⁵⁶ Through these readings, Zhukovsky forced the prince to change his perspective continuously. And he did so even more with Russian history, for which he had to fight against consolidated family prejudices, like those on Catherine II or Alexander I. He made the heir read texts about the same historical period – for instance on Alexander I's reign – but offering radically different interpretations. One example is the polemic pamphlet *Zapiski o staroi i novoi Rossii* (Notes on the ancient and the new Russia) by Nikolai Karamzin, and the eulogy *Otryvok iz istorii XIX veka* (A passage on the history of the 19th century) written by Aleksandr Sturdza.⁵⁷ Zhukovsky did so to make the heir consider every historical event from ever-changing perspectives, even opposed ones, and to always make him consider both the internal specificities of the country he would rule and the external context.

Zhukovsky, by reading and studying with his pupil for over a decade, taught Alexander to read in a comparative and contrastive way. This method favoured comparing and contrasting texts and their points of view. It considered various perspectives and directions in the history of different civilisations, nations and cultures, while underlining their being deeply interconnected. This reading method was even more important in his eyes because – as he never failed to repeat – “life is study,” and the textbook his pupil would have to study with the greatest attention was Russia itself.⁵⁸ As he wrote to the empress in May 1837, before he accompanied Alexander on his study trip around Russia:

Our trip can be compared to reading a book, of which the Grand Duke is going to read the summary only, to get a general idea

⁵⁵ Zhukovskii 2004, 14: 29.

⁵⁶ See Rebekkini 2004: 229-253.

⁵⁷ On Karamzin's and Sturdza's writings, see Alexander's diary, August 1835 and January 1836, GARF, fund 678, box 1, folder 284, f. 5 ff. and *ibid.*, folder 287, f. 22. On Sturdza and the drafting of the Holy Alliance, see Liamina 1999: 135-145.

⁵⁸ Zhukovsky had been developing this idea since 1817. See Zhukovskii 2004, 13: 127.

of its content. Later on, he will start reading each chapter individually. This book is Russia. But it is an animated book, which will be able to recognise his reader.⁵⁹

If, for Ancillon, the German people had to be in Frederick William IV's eyes a work of art to be forged by his genius, Zhukovsky taught Alexander to consider Russia a book to be read and interpreted carefully, which required continuous contextualising and comparing, and considering the consequences that any change to the system might have both internally or externally.

To conclude, each of the didactic tools Alexander employed while studying – maps, prints, commonplace books, tables – helped the heir to pay attention to and memorise some specific elements of the texts he read, leading him at the same time to neglect others. The daily use of these tools for more than a decade elicited in the sovereign the development of a well-defined comparative and contrastive method for interpreting texts that could hardly have been limited to his studies. By reading the books from his library for years with the help of maps, prints, commonplace books and tables of symbols, Alexander acquired certain habits and interpretative models, which may also have influenced his reforming policies. The general system of reforms that he introduced in his country a few decades later, indeed, seems to support this view, although it surely needs to be investigated further in future studies.

Bibliography

- Averintsev S.S., 1996, “Razmyshleniia nad perevodami Zhukovskogo,” Averintsev S.S., *Poety*, Moskva, Iazyki russkoi kul'tury.
- Barsov N.I., 1880, “Protoierei Gerasim Petrovich Pavskii,” *Russkaia Starina*, 27.
- Biblioteka V.A. Zhukovskogo v Tomске, 1978-1988, Tomsk, izdatel'stvo Tomskogo universiteta, voll. 1-3.
- Coco L., 2005, *La lettura spirituale. Scrittori cristiani tra medioevo ed età moderna*, con un saggio di A. Petrucci, Milano, ediz. Sylvestre Bonnard.
- Condorcet M.J.A., 1988, *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain suivi de Fragment sur l'Atlantide*, Paris, Flammarion.
- Darnton R., 2009, “The Mysteries of Reading,” in Darnton R., *The Case for Books: Past, Present and Future*, New York, Public Affairs: 149–173.
- Descartes R., 1982, *Oeuvres de Descartes*, publiées par Ch. Adam et P. Tannery, vol. 6, Paris, J. Vrin.
- Eichstädt H., 1970, *Zukovskij als Übersetzer. Drei Studien zu Übersetzungen V. Zukovskij*, Berlin, Deutscher Verlag der Wissenschaften.

⁵⁹ Tatishchev 1903: 703.

- kijis aus dem Deutschen und Französichen*, München, Wilhelm Fink Verlag (Forum Slavicum Bd. 29.)
- Gody ucheniia ego Imperatorskago Vysochestva Naslednika Tsesarevicha Aleksandra Nikolaevicha. 1826-1838, 1880, in *Sbornik Imperatorskago Russkago Istoricheskago Obshchestva*, Sankt-Peterburg, vol. 30.
- Gogol' N.V., 1984, *Vybrannye mesta iz perezpiski s druž'iami*, in Gogol' N.V., *Sobranie sochinenii v vos'mi tomakh*, vol. 7, Moskva, Pravda.
- Grafton A., Williams M., 2006, *Christianity and the Transformation of the Book. Origen, Eusebius and the Library of Caesarea*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Guzairov T., 2007, *Zhukovskii – istorik i ideolog nikolaevskogo tsarstvovaniia*, Tartu, Tartu University Press.
- , 2013, “Uchebnye posobiia po istorii V.A. Zhukovskogo,” *Stat'i na sluchai: sbornik k 50-letiiu R.G. Leibova*, Tartu, 2013 (see http://ruthenia.ru/leibov_50/Guzairov.pdf)
- Haake P., 1920, *Johann Peter Friedrich Ancillon und Kronprinz Friedrich Wilhelm IV. von Preussen*, München, Berlin, Oldenbourg.
- Ianushkevich A.S., 1984, “Kharakter chteniia V.A. Zhukovskogo. Sistema pomet,” in *Biblioteka V.A. Zhukovskogo v Tomske*, Tomsk, Izdatel'stvo Tomskogo Universiteta, vol. 2: 14–31
- , 1990, “Zhukovskii i velikaia frantsuzskaia revoliutsiia,” in *Velikaia frantsuzskaia revoliutsiia i russkaia literatura*, Leningrad, Nauka.
- Kanunova F.Z., 1984, “Zh. Zh. Russo v vospriatii Zhukovskogo,” in *Biblioteka Zhukovskogo v Tomske*, Tomsk, Izdatel'stvo Tomskogo Universiteta, vol. 2.
- Kochetkova N.D., 1994, *Literatura russkogo sentimentalizma*, Sankt-Peterburg, Nauka.
- Kohlrausch H.F.Th., 1815, *Chronologischer Abriß der Weltgeschichte, mit zwei syn-chronistischen Tabellen der alten Geschichte und der neuern Staatengeschichte*, Leipzig.
- Kraevskii A.A., 1836, *Ob istoricheskikh tablitsakh V.A. Zhukovskago*, Sankt-Peterburg.
- Le Sage A. (Las Cases E.), 1808, *Atlas Historique, Chronologique et Géographique*, Strasbourg, impr. P. Didot, l'ainé.
- Lenz K.G., 1798, *Die Ebene von Troja, nach d. Grafen Choiseul Gouffier u. andern neuern Reisenden; Nebst e. Abhandl. des Hrn. Major Müller u. Erl. üb. d. Schauplatz d. Ilias u. die darauf vorgefallenen Begebenheiten*, mit Kupfern, Neu-Strelitz, Michaelis.
- Liamina E.E., 1999, “Novaia Evropa: mneniia ‘deiatel'nogo ochevidtsa’ A.S. Sturdza v politicheskom protsesse 1810kh godov,” *Rossiiia/Russia* 3 (11).
- Liamina E.E., Samover N.V., 1999, *Bednyi Zhosef. Zhizn' i smert' Iosifa Viel'gorskogo*, Moskva, Iazyki russkoi kul'tury.
- Lobanov V.V., 1981, *Biblioteka V.A. Zhukovskogo. Opisanie*, Tomsk, Izdatel'stvo Tomskogo Gosudarstvennogo Universiteta.
- Merder K.K., 1885, “Zapiski,” *Russkaia Starina*, 1885, t. 45, 2.
- Mikhnevich A., 1902, “Zhukovskii kak pedagog,” *Pedagogicheskii sbornik*, 12: 361–389.
- Mignet F.A., 1824, *Histoire de la révolution française depuis 1789 jusqu'en 1814*, Paris, édit. F. Didot père, vol. 1.

- Moss A., 1996, *Printed commonplace-books and the structuring of Renaissance thought*, Oxford, Clarendon Press.
- Muraveinik, *literaturnye listy, izdavaemye neizvestnym obshchestvom neuchennykh liudei*, 1831, Sankt-Peterburg, N. 1–5.
- Petrucci A., 2007, “Dal libro unitario al libro miscellaneo,” in Petrucci A., *Scrivere e leggere nell’Italia medievale*, Milano, edizioni Sylvestre Bonnard.
- Rebecchini D., 2012, “V.A. Zhukovskii, Alessandro II e la ‘Storia universale’,” *Russica Romana*, XIX.
- Rebekkini D., 2004, “V.A. Zhukovskii i frantsuzskie memuary pri dvore Nikolaia I (1828–1837). Kontekst chteniia i ego interpretatsiia,” *Pushkinskie chteniia v Tartu* 3, Tartu, Tartu University Press.
- , 2013, “V.A. Zhukovskii i biblioteka prestolonaslednika Aleksandra Nikolaevicha (1828–1837),” *V.A. Zhukovskii. Materialy i issledovaniia* 2, Tomsk, Izdatel’stvo Tomskogo Universiteta.
- , 2014, “Nauchnaia diglossiia v istoricheskom obrazovanii Aleksandra II. Leksii o Petre Velikom,” in *Lotmanovskii sbornik* 4, Moskva, OGI, 2014.
- Remorova N.B., 1978, “Zhukovskii – chitatel’ i perevodchik Gerdera,” in *Biblioteka V.A. Zhukovskogo v Tomske*, vol 1, Tomsk, Izdatel’stvo Tomskogo Universiteta.
- , 1984, “Zhukovskii – chitatel’ i perevodchik Vilanda,” *Biblioteka V.A. Zhukovskogo v Tomske*, vol. 2, Tomsk, Izdatel’stvo Tomskogo Universiteta.
- , 1988, “Basnia v knizhnom sobranii i arkhive V.A. Zhukovskogo,” *Biblioteka V.A. Zhukovskogo*, vol. 3, Tomsk, Izdatel’stvo Tomskogo Universiteta.
- Rossi P., 1960, *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibnitz*, Milano–Napoli, ediz. R. Ricciardi.
- Samover N.V., 1991, “Vospitanie Aleksandra II,” in *Rossii i reformy 1861–1881. Sbornik statei*, Moskva.
- Shmidt S. O., 2000, *V. A. Zhukovskii velikii russkii pedagog*, Moskva, izd. URAO.
- Sobiratel’*, 1829, n. 1, Sankt-Peterburg.
- Stepanov N.P., 1902, *Zhukovskii kak nastavnik tsaria osvoboditelia*, Sankt-Peterburg.
- Strass F., 1803, *Der Strom der Zeiten oder bildliche Darstellung der Weltgeschichte von den ältesten Zeiten bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Berlin.
- Tatishchev S.S., 1903, *Imperator Aleksandr II. Ego zhizn’ i tsarstvovanie*, vol. 1, Sankt-Peterburg, izd. A.S. Suvorin.
- Wortman R.S., 1995 *The Scenarios of Power. Myth and Ceremony in Russian Monarchy*, vol. 1, Princeton, Princeton University Press.
- Yates F., 1966, *The Art of Memory*, London, Routledge & Kegan Paul.
- Zhukovskii V.A., 1885, *Sochineniia*, pod red. P.A. Efremova, vol. 6, Sankt-Peterburg.
- , 1985, “Obzor russkoi literatury za 1823 god,” in Zhukovskii V.A., *Eстетika i kritika*, Moskva, Iskusstvo.
- , 2004, *Polnoe sobranie sochinenii i pisem*, voll. 13–14, Moskva, Iazyki slavianskoi kul’tury.

HOW NOT TO READ: BELINSKY ON LITERARY PROVINCIALISM

Anne Lounsbery
NEW YORK UNIVERSITY

In a lengthy essay called “Nichto o nichem” (a title roughly translatable as “Nothing about Nothing,” first published in *Teleskop* in 1835), Vissarion Belinsky sets himself the task of surveying the current state of Russian literature.¹ In this article as in some of Belinsky’s other writings, a certain puzzling descriptor recurs over and over: *provintsial’nyi*, “provincial.” In fact one passage describing the new journal *Biblioteka dlia chteniia* (Library for Reading) invokes this word and its cognates sixteen times over the course of a few pages, and over the course of the rest of the article, the same terms are repeated fifty-six more times.² It is obvious from context that these words are not serving merely or consistently as geographic designations; the idea of *provintsiiia* here points to something other than a place. What is not obvious, however, is exactly what *provintsial’nyi* is supposed to mean, or why the category figures so prominently in an article devoted to the longed-for development of literature and literary institutions in Russia.

Much of “Nichto o nichem” is about *Biblioteka dlia chteniia*, which had begun publication the previous year under the direction of Orientalist and literary entrepreneur Osip Senkovsky. This focus is not surprising, given that *Biblioteka* was seen by Russia’s literati as “an elephant among the petty quadrupeds,” to cite Gogol’s memorable line.³ *Biblioteka*’s success (for example, its subscription rate of over 5,000) and the various reasons for this suc-

¹ The full title of the article is “Nichto o nichem, ili otchet g. izdateliu *Teleskopa* za poslednee polugodie (1835) russkoi literatury.” (Belinskii 1953-1959, 2: 7-50).

² *Ibid.*: 17-22.

³ Gogol’ 1937-1952, 8: 165.

cess have been well analyzed and debated in scholarship, and the current paper will not revisit those issues. Instead I want to consider what Belinsky and others meant when they used the word *provintsial'nyi* as a term of abuse – as a way to write off, as it were, certain forms of cultural production, or certain readers or ways of reading.

“Nichto o nichem” argues that *Biblioteka dlia chteniia* is best understood as a symptom of Russia’s acute provincialism. In fact, the label *provintsial'nyi* is repeatedly offered up – in italics! – as though it possessed explanatory power:

I ask you not forget that my basic idea concerning *Library for Reading* is that this journal is *provincial*, that it is published for the *provinces*, and that it is strong thanks only to the *provinces*. Thus I will proceed to a more detailed explanation of the signs of [the *Library*’s] privileged provincialism.⁴

In another passage claiming to have figured out why *Biblioteka* (repugnant as it is to literary elites) is proving so successful with readers, Belinsky’s long lead-up would seem to be preparing us for a major revelation – but again, the only explanation turns out to be that the journal is “provincial”:

It seems to me that I have identified the reason for this success, [this success that is] so contrary to common sense and so unwavering, this strength that carries within itself the seed of death and is so constant, so unweakening. I will not pass my discovery off as something new, because it may be shared by many; I will not pass my discovery off as a weapon meant to prove lethal to the journal I am reviewing, because truth is not a strong enough weapon where there is not yet literary public opinion. The *Library* is a *provincial* journal: this is the reason for its success.⁵

A few pages later he makes the same point with the same vocabulary, and the same italics: “The secret of the *Library*’s constant success lies in the fact

⁴ “Прошу вас не забывать, что основная мысль моя о Библиотеке состоит в том, что этот журнал провинциальный, что он издается для провинции и силен одною провинциею. Итак, приступаю к подробнейшему объяснению признаков ее привилегированного провинциализма.” (Belinskii 1953-1959, 2: 21).

⁵ “Мне кажется, что я нашел причину этого успеха, столь противоречащего здравому смыслу и так прочного, этой силы, так носящей в самой себе зародыш смерти и так постоянной, так не слабеющей. Не выдаю моего открытия за новость, потому что оно может принадлежать многим; не выдаю моего открытия и за орудие, долженствующее быть смертельным для рассматриваемого мною журнала, потому что истина не слишком сильное орудие там, где еще нет литературного общественного мнения. Библиотека есть журнал провинциальный: вот причина ее силы.” (Ibid.: 17).

that this journal is chiefly a *provincial* journal.”⁶ And again, at the end of the article, by way of conclusion: “The *Library* is a *provincial* journal, and in this lies the secret of its power, its strength, its credit with the public.”⁷

These are just a few of the many (approximately fifty-six!) examples I could adduce of how “Nichto o nichem” makes use of the label *provintsial’nyi*. But Belinsky is not the only writer of this period who deploys the word more or less in this way. Pushkin, as editor of *Sovremennik*, wrote and published an obtuse “letter to the editor” in the voice of a reader from Tver’, claiming to express the opinions of “humble provincials”; and Pyotr Vyazemsky in 1836 complained of provincial parvenus who were lowering standards of taste.⁸ An anonymous author in an 1834 issue of *Teleskop* notes that “in Russia [nowadays], a writer achieves glory in the hinterlands (*v glushi*), on the steppe, in Saratov.”⁹ And Gogol, in his 1835 article “O dvizhenii zhurnal’noi literatury v 1834 i 1835 godu” (“On the Development of Periodical Literature in 1834 and 1835”), explicitly relates provinciality to the rise of a new readership by insisting on the “provincial” nature of nearly all Russian journals: he writes that poor and elderly readers “in the provinces” need a little something to read, just as they need to shave twice a week.¹⁰

Comments like these draw an explicit connection between ideas about “provinciality” and the literary elite’s uncomfortable awareness of Russia’s changing readership: to be provincial was to be a bad reader – in some undefined way – wherever you happened to live.

However, I would argue that Belinsky took a different view of the “provinciality problem” than did someone like Vyazemsky. For Vyazemsky, a bad reader was simply the kind of reader who threatened the taste hegemony that was still exercised (if tenuously) by his own class through the first third of the nineteenth century. But Belinsky, like Gogol, was interested in *training* readers, and his works devote a great deal of thought to how one might go from being provincial to being not provincial – which is precisely why he was so worried about *Biblioteka dlia chteniia*.

For better or worse, *Biblioteka* practiced what literary elites tended to see as a thoroughly unprincipled eclecticism, a willingness to serve as

⁶ “Тайна постоянного успеха Библиотеки заключается в том, что этот журнал есть по преимуществу журнал провинциальный.” (Ibid.: 19).

⁷ “Библиотека есть журнал провинциальный, и в этом заключается тайна ее могущества, ее силы, ее кредита у публики.” (Ibid.: 41).

⁸ Pushkin 1937-1959, 7: 96; Vyazemsky P.A., review of *Revizor*, *Sovremennik*, 1836, n. 2: 296.

⁹ *Teleskop* 1834, n. 21: 330. This writer is adapting a quotable line from Griboedov’s *Woe from Wit*, in which Famusov threatens his maid Liza with exile to the *glush*: “Не быть тебе в Москве, не жить тебе с людьми;/ Подалье от этих хватов./ В деревню, к тетке, в глушь, в Саратов,/ Там будешь горе горевать./ За пальцами сидеть, за святыми жевать” (Act 4, Scene 14). (Griboedov 1967: 170).

¹⁰ Gogol’ 1937-1952, 8: 164.

what Nikolai Nadezhdin called “a storage room for all the wares produced by writers.”¹¹ In his assessment of *Biblioteka*, Belinsky emphasizes precisely this motley and inconsistency, the journal’s propensity for “speaking in several different languages at the same time”: “what a variety,” he writes, “a motley, varied blend.”¹² Belinsky is equally dismayed when he finds such incoherence in other publications: he accuses *Moskovskii nabliudatel’*, too, of having “no fundamental basis, no center,” of “lacking all unity, order, [and] character.”¹³ For him these incongruities exemplify what it means to be provincial: to be provincial is to be incapable of making proper distinctions.

Melissa Frazier’s book on *Biblioteka dlia chteniia* draws a parallel between the journal’s “motley [...] blend” and German Romantic theorists’ conscious embrace of heterogeneity and fragmentariness. But for Belinsky, such indiscriminate combinations were clear signs of aesthetic failure resulting from lack of judgment: as Frazier acknowledges, for him, “this eclecticism pointed straight to the provinces.”¹⁴ In fact one passage in “Nichto o nichem” refers explicitly to the geographic provinces, picturing the delight of a “a steppe landowner’s” household when a new issue of *Biblioteka* arrives: the journal’s strange mixture of texts ensures that there will be something to please everyone, and in any case, the steppe offers so little else to read that the pages will be consumed cover to cover. “Isn’t true that such a journal is a treasure for the provinces?” he asks.¹⁵

Behind the unevenness of *Biblioteka*’s contents was what Belinsky deemed its editors’ rejection of the correct principles of literary criticism, and particularly Senkovsky’s explicit abdication of the right kind of *judgment*. The way Belinsky saw it, *Biblioteka dlia chteniia* was promulgating a definition of criticism that threatened to remove it altogether from the realm of shared standards. Senkovsky wrote, for example, “My idea of impartial criticism is when, with a clear conscience, I tell those who wish to hear me what personal impression a given book has made upon me [...] Consequently, there can be no room for argument after one has read a critique.”¹⁶ Frazier points out the relationship between Senkovsky’s unsavory version of “personal criticism” and the much more reputable Romantic idea of criticism as a primary form of literary creativity. But from the point of view of critics like Belinsky and Stepan Shevryev, Sen-

¹¹ Fanger 1979: 73.

¹² “Какое разнообразие, пестрая, разнообразная смесь.” (Belinskii 1953-1959, 2: 20, 22).

¹³ *Ibid.*: 49.

¹⁴ Frazier 2007: 132.

¹⁵ Belinskii 1953-1959, 2: 20.

¹⁶ Fanger 1979: 43, emphasis mine (A. L.).

kovskian “personal criticism” threatened to obviate the utility of criticism altogether.¹⁷

For all “theories, systems, laws, and conditions” of aesthetic judgment, Belinsky writes, *Biblioteka* substitutes “personal impressions”:

And in any case, what could he possibly write, he for whom there exist no theories, no systems, no laws or conditions of the fine arts? We will be told [...] that there are still personal impressions, and that the critic can record these [impressions]. That is so, but the personal impressions made on an educated person by some work or another must nonetheless be in agreement with some theory or another, with some system or at least with some law of the fine arts, because even leaving aside theories and systems, there are now many well-known laws that have been established on the basis of the creative work’s very essence.¹⁸

Belinsky was convinced that publishing “personal impressions” was just a self-serving abdication on the part of *Biblioteka*’s editors, one that would be disastrous given the burgeoning numbers of unsophisticated readers in Russia. Because of his bleak assessment of his countrymen’s level of literary culture, Belinsky’s primary goal was to develop these readers’ capacity for discernment, their ability to distinguish good from bad, or bad from worse. And it is worth pointing out that to assume such an ability is acquirable is to make a whole list of other assumptions as well: as Pierre Bourdieu puts it in his charmless but precise way, “the ideology of charisma regards taste in legitimate culture as a gift of nature, [but] scientific observation shows that cultural needs are the product of upbringing and education.”¹⁹

Furthermore, Belinsky recognizes that the ability to judge is a longed-for marker of cultivation. In fact he sounds like he is practically channeling Bourdieu when he writes, “inhabitants of both the provinces and the capitals don’t just want to read, but also to judge what they’ve read; they want to

¹⁷ Frazier 2007: 71. And furthermore, as Frazier points out, Senkovsky claims to “base his critical authority on his own personality while at the same time undermining the notion of his own personality through the use of pseudonyms.” (Frazier 2007: 52).

¹⁸ “Да и в самом деле, что бы он стал писать, он, для которого не существует никаких теорий, никаких систем, никаких законов и условий изящного? Нам скажут [...] что остаются еще личные впечатления и что критик может их излагать. Всё это так, да ведь личные впечатления, получаемые образованным человеком от какого-нибудь произведения, непременно должны быть согласны с тою или другою теориею, системою или, по крайней мере, с тем или другим законом изящного, потому что, даже оставляя в стороне теории и системы, теперь известны многие законы, выведенные из самой сущности творчества.” (Belinskii 1953-1959, 2: 38).

¹⁹ Bourdieu 1984: 1.

distinguish themselves by way of their good taste, to shine with sophistication, to astonish others with their opinions [or judgments, *suzhdeniiami*].”²⁰ (And as I will discuss below, for Belinsky this desire to demonstrate one’s ability to judge, along with the fear of getting it wrong, explains “provincial” readers’ eagerness to defer to authority, an eagerness that leaves them dangerously vulnerable to critical manipulation.)

“Inhabitants of *both the provinces and the capitals*”: as this phrase suggests, here as elsewhere, Belinsky is not using “the provinces” merely or precisely as a geographic designation. For Belinsky what is most provincial about *Biblioteka dlia chteniia* is not the geographic location of its readership, but rather the journal’s failure to adopt consistent standards, standards that could at least in theory be defined, and thus shared and taught. To be provincial is to lack defensible standards. Interestingly, in “Nichto o nichem” and in his other writings, Belinsky does not lean heavily on the idea of “taste” (*vkus*), and when he does use this word, he tends not to be using it as “his own word” but rather to represent someone else’s thinking, or, sometimes, to mean something closer to “opinion.” It is likely that we would find a heavier emphasis on taste – given the word’s tendency to suggest a non-acquirable, probably “inborn,” and essentially aristocratic “je ne sais quoi” – in the thought of a writer like Vyazemsky, who adhered much more closely to the norms of elite salon culture than did an upstart proto-*intelligent* like Belinsky. Belinsky’s focus is on a set of acquirable tools and skills. Thus he insists over and over on the need to develop and disseminate aesthetic norms that will facilitate sound judgment – which is precisely what *Biblioteka* refuses to do.

And how does one develop the sort of standards that Belinsky wants to see established? By *comparing*. Thus in “Nichto o nichem” instead of talking about taste, Belinsky talks a great deal about assessment, and especially about comparison. Over and over he asks questions like, Was this latest issue of *Moskovskii nabliudatel’* better than the last issue, or was it worse? Is this play by Ushakov a little worse than this play by Zagoskin, or is it a little better? In a book review published the same year as “Nichto o nichem,” Belinsky makes this assumption explicit, declaring that aesthetic worth is judgeable chiefly by way of comparison: “For the worthiness of things is revealed and defined most accurately by way of comparison. Yes – comparison is the best system and the best mode of criticism of the fine arts.”²¹ Thus Belinsky calls for the wide dissemination of numerous examples of good literature, because more opportunities for comparison will lead to better judg-

²⁰ Belinskii 1953-1959, 2: 21.

²¹ “Ибо достоинство вещей всего вернее познается и определяется сравнением. Да – сравнение есть самая лучшая система и критика изящного.” (Belinskii 1953-1959, 1: 130).

ment. As he puts it, “anyone who has read and understood even one novel by Walter Scott or Cooper will be in a position to truly assess the value” of mediocre efforts like Bulgarin’s *Dmitry Samozvanets*.²² (And here I think we catch a glimpse of what would later develop into the intelligentsia’s truly fantastic faith in the supposedly universal appeal of high culture, their conviction that the *prostoi narod*, once exposed to literary works of high quality, would certainly leave behind their various trashy entertainments).

When Belinsky talks about the kind of discernment that can be acquired only by comparing, he also points out, more than once, that this experience is generally not available in the provinces. But again, “in the provinces” is not exactly a place, at least not always. Context often suggests that the formula refers not simply to the provinces of geography, but also to the provinces of meaning. For example, he notes that the “foreign literature” section of *Biblioteka* is as “entirely saturated with provincialism” as is the rest of the journal, notwithstanding the French provenance of the texts. The entire journal, even the foreign bits, is characterized by “provincial wit, provincial amusement.”²³ Similarly, when Belinsky calls for the translation of more and better contemporary European literature for readers who do not know foreign languages, he explicitly includes readers *in the capitals*, thereby confirming that not all provincials live in the provinces. Twice he repeats the phrase “there are so many readers of this sort even in the capitals” (“как много и в столицах таких людей”) when referring to those who are loathe to exercise any sort of independent literary judgment for fear of exposing their own ignorance.²⁴

These readers, Belinsky says, would be “reduced to a state of extreme distress and confusion if you were to read them a poem and demand their opinion of it without telling them the author’s name.”²⁵ They rely on a version of Foucault’s author function, trusting that “the names printed at the bottom of the poems and articles in *Biblioteka* will free them from any danger,” eliminating the possibility that their own “ignorance in matters of art” might be exposed.²⁶ For provincial readers an author’s name serves to “vouch for [a work’s] worthiness, and in the provinces such a warrantee is more than sufficient.”²⁷

Thus provincial opinion is marked by its “respect for the authorities,” Belinsky says, a habitual and unquestioning deference that leaves it dog-

²² Ibid.

²³ Belinskii 1953-1959, 2: 32.

²⁴ Ibid.: 20.

²⁵ Ibid.

²⁶ Ibid.: 21.

²⁷ Ibid.: 20.

matic and rigid, incapable of adapting to aesthetic change and slow to accept innovation.²⁸ Referring to a series of markedly outdated or otherwise superceded literary texts, Belinsky writes, “the provinces cannot even imagine that the celebrated Mr. Ushakov has now been pensioned off from the ranks of the celebrated. Who would doubt the worthiness of the stories of Mssrs. Panaev, Kalashnikov, Masal’skii? Yes, in this sense the *Library* is a provincial journal!”²⁹ (In fact statements like this suggest that for Belinsky, one way we can know that a standard is good – that it is legitimately authoritative – is that it can change, that it can evolve of its own accord in response to changing circumstances).

He also notes that provincials’ deference to authority makes them easy targets for manipulation – which explains why he sees such danger in journalism’s abdication of critical responsibility. In a sense Belinsky’s provincial readers are like the bumbling but dangerous revolutionaries in Dostoevsky’s *Besy*, isolated in their far-off *gorod N*. These provincials are vulnerable to manipulation precisely because they are always seeking validation from some distant authority; they are ever ready to change their minds “at the first hint from our progressive corners in the capital.”³⁰ In the same way that Dostoevsky’s provincial terrorists cannot act unless they believe their actions to be in line with some far-away “central” intelligence, so Belinsky’s provincial readers prefer their opinions pre-validated: one result of being provincial, it seems, is a constant readiness to take orders from someplace else.

Belinsky was not alone in believing that opportunities for comparison on a large scale form the necessary basis for genuine discernment. His contemporary Balzac makes the same point explicitly in the 1837 novel *Lost Illusions*, the story of a provincial’s education in the capital. Balzac writes, “In the provinces there is no question of choice or comparison,” whereas in Paris, “one learns, one compares.”³¹ *Lost Illusions* devotes long passages to the myriad subtle distinctions that life in the capital will require its provincial hero to master. The account of Lucien Chardon’s introduction to fashionable society, for instance, is structured entirely around words like “compare,” “different,” “distinctions,” and “subtle perception.”³² In Paris, Balzac tells us, it is “the scale of everything” that forces Lucien to repudiate what Balzac calls his “provincial ideas of life”; Lucien’s perceptions are transformed once

²⁸ *Ibid.*: 19.

²⁹ “Провинция и подозревать не может, чтоб знаменитый г. Ушаков теперь был уволен из знаменитых вчистую. Кто усумнится в достоинстве повестей гг. Панаева, Калашникова, Масальского? – Да, в этом смысле, Библиотека – журнал провинциальный!” (*Ibid.*: 21).

³⁰ Dostoevskii 1972-1990, 10: 28.

³¹ Balzac 1997: 195, emphasis mine (*A. L.*).

³² *Ibid.*: 166-167.

“the horizon widened, [and] society took on new proportions.”³³ For Balzac as for Belinsky, with changes in scale come changes in judgment, a fact reflected in an old Parisian’s sage advice to a newcomer: “I do beg of you,” he says to Lucien, “wait, and compare!”³⁴

It is writers who are located on some sort of periphery (whether of geography, class, or “civilization”) who worry most about provincialism. Take T.S. Eliot, for example – that English writer and British subject from St. Louis, Missouri. In his 1944 essay “What is a classic?” Eliot’s understanding of provincialism has quite a bit in common with Belinsky’s. Eliot defines the phenomenon as follows: “By ‘provincial’ I mean here something more than I find in the dictionary definitions. ... I mean also a distortion of values, the exclusion of some, the exaggeration of others, which springs, not from lack of wide geographical perambulation, but from applying standards acquired within a limited area, to the whole of human experience.” The result is a sensibility that “confounds the contingent with the essential, the ephemeral with the permanent.” For Eliot as for Belinsky, provincialism is not necessarily geographically conditioned; rather, it springs from an inability to weigh one idea against another. In the absence of comparison, Eliot emphasizes, there can be no standards, no correct proportion: “Without the constant application of the classical measure, we tend to become provincial.”³⁵

Much like “Nichto o nichem,” Eliot’s “What is a classic?” seems obsessed with assessment: over and over Eliot exhorts us to “preserve the classical standard, and to measure every individual work of literature by it.”³⁶ Clearly, “measure” here means something very different from the provincial’s nervous sidelong glance toward a dominant culture that demands slavish emulation.³⁷ Rather, Eliot is talking about a kind of measuring that is capable of saving a culture from provinciality, something I would characterize as a kind of ongoing under-the-radar practice of discernment, a practice implying the confident and virtually unconscious awareness that one has access

³³ Ibid.: 162-163.

³⁴ Ibid.: 165.

³⁵ Eliot 1975: 129. For Eliot the “classical measure” is represented by Virgil’s poetry. Pascale Casanova, too, in *The World Republic of Letters*, notes that “the classic” functions above all as a standard, a “unit of measurement for everything that is or will be recognized as literary.” (Casanova 2004: 15), emphasis mine (A. L.).

³⁶ Eliot 1975: 129.

³⁷ By contrast, the provincial’s version of comparing – always asking, am I getting it right? – helps explain why artistic originality and innovation rarely reach full flower in provincial places (though they may *originate* there in some sense). If you are straining to conform to an external standard that seems to exist chiefly to pass judgment on you, you are unlikely to do much that is *intentionally* new or strange. Or rather, you are unlikely to be able to master newness and strangeness and turn them to your advantage. This is what is so remarkable about Gogol: he managed to make conscious and highly sophisticated use of the disproportions that attend provinciality (thereby, I think, making it easier for other Russian writers to do the same).

to a wide but defined range of aesthetic and intellectual choices, along with an implicit understanding that these choices all signify differently. This is what Eliot calls the “maturity of mind” that “needs history, and the consciousness of history,” because only “with [such] maturity of mind [comes the] absence of provinciality.”³⁸

For Belinsky as for Eliot, the ultimate aim is a kind of universality. Belinsky says he aims to cultivate readers’ aesthetic sensibility (*chuvstvo iziashchego*, literally a “sense of the elegant”) not for its own sake, but because this sensibility is an essential “condition of human worthiness” (*uslovie chelovecheskogo dostoinstva*) that can help an individual transcend what one might call a provincialism of the soul (in Belinsky’s words, those “personal hopes and personal interests” that limit our capacity for clear judgment).³⁹ Only those who develop such a sensibility (which one might also term, in deliberately prosaic language, a “skill set”) are capable of “rising to the level of universal (*mirovyykh*) ideas, of understanding nature [...] in its unity.”⁴⁰ If we are unable to rise to the level of the universal, we are left with a conception of life (and an aesthetic) that is impoverished in its *provinciality*, provinciality in the sense of a sadly limited and blinkered “localness”: “what remains is only the banal ‘common sense’ that is necessary for the domestic side of life, for the trivial calculations of egoism.”⁴¹

For Belinsky as for Eliot, what universality really means is, not surprisingly, a version of Europeanness. For Eliot the ultimate non-provincial is Virgil, a poet who is never beholden to what Eliot calls “some purely local [...] code of manners” but is rather “both Roman and European,” and thus “the classic of all Europe.”⁴² In an 1843 book review Belinsky makes explicit the same equivalence (universality = Europeanness), arguing that only “educated Europeans” possess the ability to be simultaneously “national” and “universal.”⁴³ (Of course, this equation of Europeanness with universality was what Dostoevsky would soon be contesting so bitterly, and it is what postcolonialists are still contesting today.)

In conclusion I would like to reflect more generally on provincialism in order to consider why Belinsky was far from alone among Russian intellectuals in perceiving it as such a threat. From at least Belinsky’s own time onward, the culture of provincial Russia was thought to be characterized

³⁸ Eliot 1975: 122-123.

³⁹ Belinskii 1953-1959, 2: 47.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Ibid. Note, too, the subtly gendered nature (*domashnii*, domestic) of the banal and the provincial.

⁴² Eliot 1975: 124, 130, emphases mine (A. L.).

⁴³ Belinskii 1953-1959, 7: 46.

by a *disorder* so pervasive that it threatened to swallow up all meaning: in literary texts, everything *v provintsii* (in the provinces) is represented as jumbled, inappropriate, mongrelized. The classic example is *Dead Souls*, where “culture” is whatever detritus happens to have washed up on the provincial shore (as Gogol’s narrator says, “there was no way of knowing how or why it had all had gotten there”). The pattern repeats itself over and over in literature: provincialism is incongruous mixing, the sense that ideas and objects have been appropriated without any understanding of their meanings or relationships. Thus in a story by Mel’nikov-Pechersky, for instance, the décor of a provincial merchant’s house is typical in its motley: we are shown a parrot, some icons, a bust of Voltaire, and the letter “Ф” cut out of paper.⁴⁴ And when Turgenev, in *Fathers and Sons*, has a tacky *provintsialka* refer to George Sand, German chemists, and Ralph Waldo Emerson in one breathless sentence, these incoherently combined ideas signal the same radical indiscriminateness as do the physical objects in *Dead Souls*.⁴⁵ This is about as far as we can get from Eliot’s “history, and the consciousness of history.”

All of this can help to explain why *Biblioteka dlia chteniia*’s seemingly shameless heterogeneity struck such a nerve with Russians who were worried about their tradition’s coherent development. In the end, as I have argued elsewhere, the discourse on *provintsii* and *provintsial’nost* is not really about the provinces; nor is it really about literary elites’ attempts to maintain cultural hegemony. Rather, it is a way of thinking about the worrisome possibility that all of Russia might be provincial. And as a sort of provincial himself – since class outsiders are very much like provincials – Belinsky was well positioned to understand this persistent anxiety.

Bibliography

- Balzac, de H., 1997, *Lost Illusions*, New York, Modern Library.
- Belinskii V.G., 1953–1959, *Polnoe sobranie sochinenii*, Moscow, Akademiia Nauk.
- Bourdieu P., 1984, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Cambridge, MA, Harvard University Press.
- Casanova P., 2004, *The World Republic of Letters*, Cambridge, MA, Harvard University Press.
- Dostoevskii F.M., 1972–1990, *Polnoe sobranie sochinenii*, Leningrad, Akademiia Nauk.
- Eliot T.S., 1975, *Selected Prose of T. S. Eliot*, New York, Farrar, Straus and Giroux.
- Fanger D., 1979, *The Creation of Nikolai Gogol*, Cambridge, MA, Harvard University Press.

⁴⁴ Mel’nikov 1976, 1: 56–57.

⁴⁵ Gogol’ 1937–1952, 6: 95, 115.

- Frazier M., 2007, *Romantic Encounters: Writers, Readers, and the Library for Reading*, Stanford, CA, Stanford University Press.
- Gogol' N.V., 1937–1952, *Polnoe sobranie sochinenii*, Moscow, Akademiia Nauk.
- Griboedov A.S., 1967, *Sochineniia v stikhakh*, Moscow, Sovetskii pisatel'.
- Mel'nikov (A. Pecherskii) P.I., 1976, *Sobranie sochinenii v vos'mi tomakh*, Moscow, Pravda.
- Pushkin A.S., 1937–1959, *Polnoe sobranie sochinenii*, Moscow, Akademiia Nauk.

WRITING THE RUSSIAN READER INTO THE TEXT: GOGOL, TURGENEV, AND THEIR AUDIENCES

Edyta M. Bojanowska
RUTGERS UNIVERSITY

In a well-known episode from *War and Peace* (*Voyna i mir*), the young Nikolai Rostov fails to narrate his experience of battle truthfully because he succumbs to his audience's expectations. These expectations annul the story of what actually happened: how he fell off a horse, sprained his arm, and ignominiously fled from a Frenchman. His listeners "expected a story of how, beside himself and all aflame with excitement, he had flown like a storm at the square, cut his way in, slashed right and left, how his sabre had tasted flesh, and he had fallen exhausted, and so on. And so he told them all that."¹ Tolstoy uses Nikolai's lack of spine to illustrate the cardinal sin of authors: writing to please readers, changing the story to fit worn-out conventions, taking one's cue from the audience.

For an author like Tolstoy, who felt answerable not to any inner vision of reality but to Truth, such transgression looms large. But many Russian writers were less squeamish about modifying their text on cues from their readers. Leaving beside the question of verisimilitude, so central for Tolstoy, this article will examine the practice of specific textual operations – revisions, additions, or deletions – which authors made to existing texts, or to those in progress, in response to readers' reactions or in order to tailor these texts for specific audiences.

Serialization, which for most of the century determined the course of Russian literature more than book publishing, provided a mechanism for

¹ Tolstoy 2010: 258. ("Они ждали рассказа о том, как горел он весь в огне, сам себя не помня, как бурею налетал на каре; как врубался в него, рубил направо и налево; как сабля отведала мяса и как он падал в изнеможении, и тому подобное. И он рассказал им все это" [Bk.1, Pt.3, ch.7; Tolstoi 1928-1964, 9: 296]).

such a dialog.² Periodical culture created a class of professional readers – the reviewers. Both the reviews and word-of-mouth opinions that followed a work’s test run in the journals often prompted authors to revise their works prior to separate publications.³ Though part of a much larger institutional framework in which Russian literature functioned, one should also mention in this context the negotiations between writers and the readers on government pay – the censors – that altered many works either temporarily or permanently.⁴ The practice of reading one’s work-in-progress at salon gatherings allowed writers the opportunity to modify their drafts based on listeners’ spontaneous reactions. A reception of an earlier work could also to some degree fashion a subsequent one. I therefore wish to argue for a generative role for reading in the actual writing of some of Russia’s famous classics. In discussing this dynamic, I will draw upon Nikolai Gogol’s and Ivan Turgenev’s interactions with their readers.

As I have shown elsewhere, the stormy reception of *The Government Inspector* (*Revizor*, 1836) in part shaped *Dead Souls* (*Mertvye dushi*, 1842).⁵ Faddei Bulgarin and Józef Sękowski had accused Gogol in their reviews of passing off in *Revizor* as Russian the Ukrainian trash with which he was familiar. “His small town is more likely to be located in Ukraine [Little Russia] or Belorussia than in any other part of Russia” – opined Sękowski.⁶ Bulgarin chimed in: “The spitting image of the Sandwich Islands in the era of Captain Cook!” But later he too settled on a correspondence a bit closer to home: “[the author] dragged the landowners from Ukraine [Little Russia]. This is the real Ukrainian or Belorussian petty gentry, in all its beauty. Such noblemen, with such mores and tricks [*ukhvatki*], are not to be found in the Great Russian districts.”⁷ Such accusations are the reason why the

² Reitblat 2009: 38–53.

³ Though readers’ input is not his focus, William Mills Todd, III offers an illuminating account of a transition between the serialized and book versions of Tolstoy’s *Anna Karenina* (Todd 1995). See also his discussion of a “poetics of serial publication” (Todd 1986).

⁴ Examples of censors tampering with texts aimed for publication are too familiar for any researcher of Russian literature to require an account. Soviet editors eliminated most such emendations. However, some remain inscribed on the now famous classics. Apparently, tsarist-era censors were sensitive about Polish government officials peopling Russian fiction. The clerk hero of Gogol’s “The Overcoat,” the hapless Akakii Akakievich, was initially conceived as a Pole by the name of Tyszkiewicz but then Russified as Bashmachkin (Gogol 1937–1952, 3: 451; Bojanowska 2007: 175). The censor required Chekhov to change the name of the government official in *The Duel* (*Duel*, 1891), Ładziewski, to a less overtly Polish “Laevskii” (Bojanowska 2012b: 44). Captain Kopeikin’s decision, in Gogol’s *Dead Souls*, to emigrate to the United States, also remains among the censor’s cuts (Bojanowska 2007: 223).

⁵ Bojanowska 2007: 224–233.

⁶ Sękowski J., Review of *Revizor* (1836), by N.V. Gogol, *Biblioteka dlia chteniia*, 1836, 16: 38 (“Kritika”).

⁷ Bulgarin F., Review of *Revizor* (1836) by N.V. Gogol, *Severnaia pchela*, 1836, 97: 1–4.

narrator of Gogol's *Dead Souls* is adamant that the novel takes place "not in some backwater, but, on the contrary, not far from both capitals."⁸ Far from a random detail, this is a strategy aimed to locate the novel's place of action in Russia's ethnic heartland. Taught by his earlier experiences, Gogol is at pains to establish that his satirical edge is aimed at Russia, not its imperial peripheries.

Indeed, a significant textual component of *Dead Souls* stems from Gogol's polemic with the critics of *The Government Inspector*. These include the three famous lyrical digressions, which Gogol added to his novel in the final stages of his work: about the Russian word, Russian space, and Russia as troika. Taken jointly, these digressions provide the nationalistic antidote (though not without its own ironies) to the distinctly anti-nationalistic main body of the novel that paints a satirical image of contemporary Russia. Accused of Ukrainian two-facedness and defaming the Russian nation in his comedy, Gogol added these digressions to *Dead Souls* in order to deflect similar criticisms and beef up his novel's nationalistic bona fides.

While attempting to mollify his readers, Gogol simultaneously strove to argue with what he saw as their very narrow conception of authorship and of permissible subject matter. Chapter 7 of *Dead Souls* thus features a long digression about the lucky lot of a writer who shows only the beautiful exceptions to real life, and the unenviable lot of a hard-hitting satirist, unafraid to expose ugliness yet able to "elevate it into a pearl of creation":

Happy is the writer who, after ignoring characters that are boring, repulsive, astounding in their sad actuality, gravitates toward characters that manifest the high dignity of man, who [...] has chosen only a few exceptions, who not once has altered the elevated pitch of his lyre [...]. He has beclouded people's eyes with intoxicating incense, he has flattered them wondrously, concealing what is sad in life, showing them man in all his splendor. All clap their hands and hasten after him, and rush to follow his triumphal chariot. A great universal poet they dub him, one who soars high above all the other geniuses of the world [...] But such is not the lot [...] of the writer who has made bold to summon forth [...] all the dreadful, appalling morass of trifles that mires our lives, all that lies deep inside the cold, fragmented, quotidian characters with which our earthly path swarms [...] [T] he false, unfeeling judgment of the time, which will brand as worthless and base the creations cherished by him, will assign

⁸ Gogol 2004, *Dead Souls* [1842]: 233. The Russian text reads: "город не был в глуши а, напротив, недалеко от обеих столиц" (Gogol 1937-1952, 6: 206).

him an ignoble corner in the ranks of those writers who offend humanity, will attach to him the qualities of the heroes depicted by none but himself [...] For the judgment of the time does not acknowledge that much spiritual depth is needed to illuminate a picture drawn from ignoble life and elevate it into the pearl of creation [...] and that lofty enraptured laughter is worthy of taking its place beside the lofty lyrical impulse.⁹

This passage vividly accentuates the prerogative of Gogol's own poetics over the Pushkinian one, as the crowd-pleaser in this dichotomy strongly resembles Gogol's image of Pushkin.¹⁰ But it also directly responds to many reviews' criticisms of *The Government Inspector's* dirty, unseemly subject matter and tries to educate Russian readers that artistic treatment of lowly subjects can be lofty.¹¹

Gogol was obsessed with readers' opinions. The stormy reception of his comedy shocked him. The road from the reviews of *The Government Inspector* to *Dead Souls* leads through a text titled "Leaving the Theater after the Performance of a New Comedy" (Teatral'nyi raz'ezd posle predstavleniia novoï komedii). Although Gogol began writing it immediately after his comedy's premiere, the text appeared only in the 1842 edition of Gogol's *Collected Works*. "Leaving the Theater" is a long, thirty-six page dramatized scene of audience's conversations that followed a performance of *The Government Inspector*, though the title is not mentioned. It is essentially a play about readers' responses to the play, which echoes, parses, and deflects points raised in official and unofficial polemics around Gogol's comedy.

⁹ Gogol 2004: 148-149. The Russian text (with corresponding abbreviations) reads: "Счастливы писатель, который мимо характеров скучных, противных, поражающих печальною своею действительностью, приближается к характерам, являющим высокое достоинство человека, который [...] избрал одни немногие исключения, который не изменял ни разу возвышенного строя своей лиры [...] Он окурив упитательным куревом людские очи; он чудно польстил им, сокрыв печальное в жизни, показав им прекрасного человека. Всё, рукоплещая, несется за ним и мчится вслед за торжественной его колесницей. Великим всемирным поэтом именуют его, парящим высоко над всеми другими гениями мира [...] Но не таков удел [...] писателя, дерзнувшего вызвать наружу всё, что ежеминутно пред очами и чего не зрят равнодушные очи, всю страшную, потрясающую тину мелочей, опутавших нашу жизнь, всю глубину холодных, раздробленных, повседневных характеров, которыми кишит наша земная [...] дорога [...] Ему не [...] избежать наконец [...] лицемерно-бесчувственного современного суда, который назовет ничтожными и низкими им лелеянные создания, отведет ему презренный угол в ряду писателей, оскорбляющих человечество, придаст ему качества им же изображенных героев [...] Ибо не признаёт современный суд, [...] что много нужно глубины душевной, дабы озарить картину, взятую из презренной жизни, и возвести ее в перл создания; ибо не признаёт современный суд, что высокий восторженный смех достоин стать рядом с высоким лирическим движеньем" (Gogol 1937-1952, 6: 133-134).

¹⁰ Bojanowska 2009: 173-196.

¹¹ Bojanowska 2007: 197-204.

Gogol invokes in “Leaving the Theater” the ideas from the printed reviews of Viazemskii, Androsov, Belinskii, Bulgarin, and Sękowski.¹² For example, in his review in *The Moscow Observer* (*Moskovskii nabliudatel'*), V.P. Androsov defended Gogol from those detractors who were eager to classify *The Government Inspector* as popular entertainment of questionable taste because it was a comedy, hence a “low” genre. Androsov countered that contemporary comedy was a high genre, one that aimed to reveal how one’s position in society enabled the flourishing of one’s vices.¹³ Gogol picks up this line of defense and makes it the central claim of “Leaving the Theater”:

It’s strange. I regret that no one noticed the positive character in my play. Yes, there was one honest, noble character that acted throughout the play’s duration: it was *laughter*. It was noble because it dared to perform despite the lowly importance given to it in society [...] and despite the demeaning calling of a cold egoist given to the comedy’s author [...]. Indeed, laughter is deeper and more meaningful than people suppose.¹⁴

A comedic author can be a serious writer, Gogol avers, following Androsov. This argument from “Leaving the Theater” then resurfaces in *Dead Souls* in the digression about the hard lot of a satirical author. The argument’s trajectory is traceable to Androsov’s review, and leads through Gogol’s “Leaving the Theater,” all the way to *Dead Souls*. In sum, specific, and often quite prominent, passages in *Dead Souls*, found their way into the novel as a result of Gogol’s dialog with the audience of *The Government Inspector*.

Yet despite his defiant posturing, Gogol did not have the stomach for polemic. His example shows that the audience’s reactions may have made the lifespan of certain *potentially* famous texts exceedingly short. Such was the fate of Gogol’s tragedy about Zaporozhe that he worked on in 1839-41. Gogol billed it as his “best work,” but then suddenly burned it after Zhukovsky fell asleep during Gogol’s reading of it. Since Gogol was hailed as a mesmerizing lector, he had reasons to worry about this soporific reception. His friends’ impatience with the continuance of Gogol’s Ukrainian interests,

¹² *Ibid.*: 205-207.

¹³ Androsov V.P., Review of *Revizor* (1836) by N.V. Gogol, *Moskovskii nabliudatel'*, 1836, 7: 121-131.

¹⁴ “Странно: мне жаль, что никто не заметил честного лица, бывшего в моей пьесе. Да, было честное, благородное лицо, действовавшее в ней во все продолжение ее. Это честное, благородное лицо был – смех. Он был благороден, потому, что решился выступить, несмотря на низкое значение, которое дается ему в свете [...] несмотря на то, что доставил обидное прозвание комику, прозвание холодного эгоиста [...] Нет, смех значительней и глубже, чем думают” (Gogol 1937-1952, 5: 169, emphasis Gogol’s, translation mine – E. M. B.).

when a panoramic epic of Russia was in greater demand, may have played a role in this episode.¹⁵ The famous incineration of the drafts of *Dead Souls*, vol. 2, in my view also involved what by then had become Gogol's tug-of-war with his readers. This act represented Gogol's recognition that he was unable to cater to his readers' demand for an uplifting vision of Russia in a way that would allow him to remain true to his vision of reality as well as to his literary inclinations and narrative habits.

A negative reaction of readers to a work-in-progress is also responsible for the fact that Ivan Turgenev's uncharacteristic exercise in the long novel form has not survived the draft stage. Turgenev's projected 3-part novel *Two Generations* (*Dva pokoleniia*, 1852-1855), of which he realized the first 500-page part and began the second, suffered the fate of Gogol's ill-starred manuscripts. An unfavorable reaction of a small group of friends caused Turgenev to destroy it. The novel told the story of a despotic female landowner and, for all we know, took inspiration from Gogol's satiric vistas of provincial Russia. Turgenev was eager at the time to make a transition from the short story genre, which brought him fame with his *Notes of a Hunter* (*Zapiski okhotnika*, 1852), to longer narrative forms. He was crushed by his friends' rejection of *Two Generations*. He later reported to V.P. Botkin: "I did not burn [the manuscript] (because I was afraid of falling into an imitation of Gogol), but I ripped all my beginnings and plans and threw them into a watercloset."¹⁶ In a letter to one of the novel's most zealous critics, N.Kh. Ketcher, he later claimed to have burned it precisely because of these negative reactions: "as a consequence of your judgment, compounded by the judgment of others, I threw one novel I had begun into the fire."¹⁷ That two editors of the prestigious journal *The Contemporary* (*Sovremennik*) – Nikolai Nekrasov and Nikolai Chernyshevsky – begged to publish the novel, was not enough to save it.¹⁸

It is entirely possible that in the case of both Gogol and Turgenev, readers' reactions may have mercifully spared future generations of scholars painful slogs through substandard works of otherwise great writers – we will never know. Yet from the perspective of Russian intellectual and literary history, it is significant that the opposition to these works was in large measure ideological or grounded in artistic objections that do not in them-

¹⁵ Bojanowska 2007: 155-156, 320-321; Bojanowska 2012a: 162-167.

¹⁶ "Я не сжег (потому что боялся впасть в подражание Гоголю), но изорвал и бросил в watercloset все мои начинания и планы и т.д..."; Turgenev's letter of 17 February (1 March) 1857 to V.P. Botkin, quoted in Nazarova 1964: 57.

¹⁷ "Я вследствие твоего суждения, прибавленного к суждениям других, бросил один начатый роман в огонь"; Turgenev's letter of 26 September (8 October) 1861 to N.Kh. Ketcher, quoted in Nazarova 1964: 57.

¹⁸ *Ibid.*

selves appear sound today. Though praised for its depictions of nature, Turgenev's *Two Generations* was ultimately given thumbs down because it did not feature sympathetic characters, did not show worthy social ideals, and because it followed too close in Gogol's footsteps.¹⁹ Indeed, the period immediately following Gogol's death in 1852 saw a sharp debate about the value of Gogol's contribution to Russian culture. Many saw him as the spiritual father of the natural school, whose critiques of Russia's contemporary life were deemed overly sharp and nihilistic.

Turgenev happened to admire Gogol and was in fact rereading his satirical works while writing *Two Generations*. It is on account of his politically sensitive obituary of Gogol, published in *The Moscow News* (*Moskovskie vedomosti* 32 [1852]), that Turgenev was exiled to his estate and placed under police supervision in the years 1852-1853.²⁰ He used this time to work on *Two Generations*. Indeed, one of Turgenev's critical readers, Sergei Timofeevich Aksakov, is the very same person who had earlier tried to correct Gogol's "falsely" pessimistic visions of Russia. Aksakov's golden wisdom for Turgenev was: "social relevance – that's the true goal of literary works."²¹ If such were the work's transgressions, we may well wish it had not ended up in the watercloset.

As the above examples from Gogol's and Turgenev's creative biographies show, the communities of Russian readers had a powerful and largely unappreciated influence over the course of Russian letters. We know a lot about censorship as a tool of ideological surveillance in tsarist Russia. But the functionaries of the Censorship office were not Russian literature's only censors.

The text's disappearance was one possible effect of the readers' negative verdict. Additions or changes to texts that continue their life to the present day was another. I will now illustrate examples of the latter in reference to Turgenev's 1860 tale "First Love" (*Pervaia liubov'*). Turgenev's worries about readers' reactions to this tale are an important reason why its ending features a grim scene, completely unrelated to the rest of the narrative in terms of plot, of the death of an old woman, a neighbor of the narrator, Vladimir Petrovich. From the perspective of now much older age, the narrator reports that this event had an unexpected effect on him: this woman's death opened him up to mourning the death of his beloved Zinaida. There may well be both an artistic and a psychological rationale to triangulate the narrator's experience of death in much the same way that his desire, in a dynamic well

¹⁹ Ibid: 56.

²⁰ Ostrovskii 1999: 103-105.

²¹ "Общественный интерес – вот что должно быть задачей литературных произведений"; quoted in Nazarova 1964: 56.

traced by René Girard, is triangulated in the story.²² But Turgenev himself cited anticipated charges of immorality as an important reason for including this episode: “I attached the old woman to the ending – firstly because that’s what really happened, and secondly, because without this sobering ending the outcry about immorality would have been even stronger.”²³ The story’s “sobering” ending, though based on autobiographical verisimilitude, is a preemptive strike against anticipated accusations in immorality and levity.

Turgenev continued to repackage “First Love” for the benefit of the European reader. The story actually exists in domestic and export varieties, so to speak. For the purpose of the French translation by Delaveau, which appeared in 1863, Turgenev wrote what he came to call the story’s “tail” (*khvost*). In this ‘export’ version the story became also known to German speaking audiences. Unlike the Russian version that we know well, the French and German texts featured a return in the ending to the frame narrative in which Vladimir Petrovich’s friends discuss the story of his first love. This is how they report their reaction:

“We felt dreadful after hearing your simple and artless tale – not because we were struck by any immorality in it. No, there’s something deeper and darker in it than simply immorality. You yourself are not to blame at all, but one senses here some general, national guilt, something resembling a crime.”

“What an exaggeration!” remarked Vladimir Petrovich.

“Perhaps. But I repeat the words from *Hamlet*: ‘something is rotten in the state of Denmark!’”²⁴

To Vladimir’s fictional audience, the story appears uniquely Russian, and features some collective, national guilt that resembles a crime. The famous quote from *Hamlet* augments a foreboding of political unrest: “something is rotten in the state of Denmark.” The meaning of this political ‘tail’ has

²² Girard 1965.

²³ “Приделал я же старушку на конце – во-первых, потому, что это действительно так было – а во-вторых, потому, что без этого отрезвляющего конца крики на безнравственность были бы еще сильнее.” Turgenev’s letter to A.A. Fet of 1(13) June 1860 in Turgenev 1962, *Pis’ma*, 4: 86.

²⁴ “-. Нам стало жутко от вашего простого и безыскусственного рассказа... не потому, чтобы он нас поразил своею безнравственностью – тут что-то глубже и темнее простой безнравственности. Собственно вы ни в чем не виноваты, но чувствуется какая-то общая, народная вина, что-то похоже на преступление.

- Какое преувеличение! Заметил В<ладимир> П<етрович>.

- Может быть. Но я повторяю *Гамлета*: “есть что-то испорченное в Датском королевстве” (Turgenev 1960-1968, *Sochineniia*, 9: 374-375, translation mine. E.M.B.).

generated some commentary but no robust explanation.²⁵ My own political exegesis of the story, which this export ending corroborates, focuses on the problem of empire. This is a story not just about first love, but about the anxieties of empire, and the weight of state violence that dooms a Russian idyll.

But for the subject of relations between authors and readers, two things are important. First, the ending is a direct response to charges of “immorality” (*beznravstvennost'*) that shadowed Turgenev's career and peaked in reactions to “First Love.” Both the political ‘tail’ and the appearance of the old woman in the ending represent concrete textual additions that respond to actual readers' responses. The political ‘tail’ of the French translation of 1863 also responds to the accusation of indifference to burning social questions that Russian readers of “First Love” leveled at Turgenev.²⁶ Second, the existence of two different endings opens up a question of whether Turgenev fashions a different story for his foreign readers, or whether the ‘export’ ending merely makes explicit what is already encoded in the ‘domestic’ text. I support the second view. The Western European reader needed to be sensitized to what the cultural native could read between the lines. Turgenev invites us in this alternative ending to ponder the elusive political backdrop of his love story and to see this love's twisted course as evocative of the “something” that is “rotten” in the Russian state, the “deep dark immorality” on which this state rests. This would certainly have been a censorable sentiment within Russia, so it belonged between the lines.²⁷ It could only be broached openly in versions published abroad.

And yet the paratextual presentation of “First Love” in the French edition did result in a different story. The story appeared in a volume entitled *Nouvelle Scènes de la Vie Russe. Eléna. Un premier amour* (Paris, E. Dentu, 1863). This signals a subtle change. The ‘domestic’ “First Love,” if it fashions itself as a metonymy of a larger national landscape, it does so only timidly. But for the purpose of French readers, this aspect is brought to the fore. The “national guilt,” which in Turgenev's manuscript appears as politically less strident “*narodnaia vina*,” is rendered in the French in emphatically na-

²⁵ See, for example, Kiiko 1964 and Brouwer 2010. The explanations typically mention the deleterious social consequences brought on by the superfluous men's inactivity or the dissatisfaction with the continuing legacy of serfdom.

²⁶ Kiiko 1964: 64.

²⁷ Already in 1852, in his correspondence with Konstantin Sergeevich Aksakov, Turgenev contrasted his pessimistic view of Russia's political realities with those of his pollyannaish Slavophile correspondent: “Here is the precise point where we diverge in our views on Russian life and Russian art: I perceive the tragic fate of a tribe, a vast social drama – where you find tranquility and an approach of the epic” (“Здесь именно та точка, на которой мы расходимся с вами в вашем воззрении на русскую жизнь и на русское искусство: я вижу трагическую судьбу племени, великую общественную драму там, где вы находите успокоение и приближение эпоса,” Turgenev, 1960-1968, *Pis'ma*, 2: 72).

tional terms, as “un crime national.”²⁸ This is no longer a scene from a life, but from a *Russian* life. Turgenev allows his work to participate in French essentializing of Russia. Up to this point, he had consistently done so in other volumes of his fiction translated into French, presenting himself as a purveyor of Russian *couleur locale* and of authentic contemporary Russia.²⁹ In its ‘export’ version, “First Love” becomes an icon of Russianness for the consumption of Western European audiences, one that, through its political ending, signals Turgenev’s sense of a national malaise.³⁰

As Jonathan Rose usefully reminds us in his work on the British working class reader, given the variety of forms in which texts were available in the eighteenth and nineteenth centuries – periodical versions, chapbook abridgements, anthologies, or unauthorized knock-offs – a recovery of what a text meant to readers and why it came to mean it is exceedingly hard to reconstruct by sitting down with today’s ‘definitive’ scholarly editions. Rose offers an example of one mid-century chapbook edition of *Robinson Crusoe* that is eight pages long and mentions Friday only in the last paragraph.³¹ A similar problem obtains in the case of translations, which, as Turgenev’s example shows, may have had different textual and paratextual incarnations for different communities of readers. Differences in the texts of “First Love” available to western European and Russian readers would make the story mean slightly different things to these two publics.

While concrete flesh-and-blood readers changed the shape of Russian literary works, some works may have been refashioned by their authors or editors to suit their conceptions of different target audiences. Translations could be geared toward foreign audiences, but the domestic audience was also further differentiated, for publishing purposes, by class or educational level. Tolstoy’s repackaging of Chekhov’s short story “The Darling” (*Dushchka*) for his common reader *Sunday Reading* (*Nedel’noe chteniie*) is a case in point. Much as he inveighs against tampering with the story to suit an audience in the Nikolai Rostov episode with which I began, late Tolstoy had no problem ‘tolstoyfying’ Chekhov’s text for the lower-class reader. He makes the Darling character into a saintly symbol of selfless love, rather out of keeping with Chekhov’s more complex design. In order to reengineer

²⁸ Kiiko 1964: facsimile of the French translation facing p. 67.

²⁹ These volumes were: *Scènes de la vie russe, par M. I. Tourgenéff. Nouvelles russes. Traduites avec l'autorisation de l'auteur par M. X. Marmier*, Paris, Hachette, 1858; and *Scènes de la vie russe, par M. I. Tourgenéff. Deuxième série, traduite avec la collaboration de l'auteur par Louis Viardot*, Paris, Hachette, 1858 (Turgenev 1960-1968, *Pis'ma* 5: 707).

³⁰ Much later, in 1882, Turgenev denied that he wrote the ‘tail’ to “First Love,” but the evidence to the contrary is indisputable. See Turgenev’s letter to L. Pietsch in Turgenev 1960-1968, vol. 13, *Pis'ma* 1: 196, 511; see also *Sochineniia* 9: 462-463.

³¹ Rose 2001: 107-109.

Chekhov's central character, Tolstoy deleted portions of Chekhov's text and resorted to a paratextual manipulation by appending his own explanatory afterword to the story. In this afterword, Tolstoy recognized Chekhov's attempts to ridicule the Darling, but claimed that this character escaped the author's intention: Chekhov ended up "blessing what he meant to curse."³² As a reader-turned-editor, Tolstoy boldly inscribes his own intentions on Chekhov's text.

The material I presented prompts certain reflections of a theoretical nature. My claim that readers should be seen as co-generators of texts may well seem obvious. We all know that writers routinely ask friends for opinions about their work-in-progress and are typically sensitive about published reviews (Gogol and Turgenev certainly were). We all know about the practice of self-censorship. And it is also true that, whatever the advice, the author nearly always exercises the ultimate say.

And yet, reception theory and book history all work with the notion of the reader as a receptor of basically completed texts. For reception theory, readers' creativity comes in only at the point of reconstituting the work of art in one's reading. Meaning is not an object to be decoded, but an effect of a tension between the explicit and implicit that is to be experienced. This tension, in Wolfgang Iser's view, introduces into texts places of indeterminacy, or structural 'blanks' which the reader must fill.³³ It is a text-based approach, whereby interpretive choices are always already encoded in the text itself. Book history and history of reading aim to reconstruct a social context of reading: "who read what, in what conditions, at what time, and to what effect."³⁴ Such studies move away from reception theory's abstract 'reader' toward empirically located reading communities, differentiated by factors such as class, education, gender, religion, nationality, or geographic location. Their experiences are reconstructed through research of such sources as library data, readers' private journals or correspondence, sales records, social practices associated with reading, or transnational trajectories of dissemination.

In contrast to reception history's abstract reader, who reacts to structural prompts of the text itself, and book history's socially located reader (or, arguably, socially constrained one), the reader posited by Stanley Fish is granted considerable agency. Arguing against reception theory's treatment of reading as "the disposable machinery of extraction," Fish argues that there is no sense *in* texts; sense is created only through the *reading* of texts. In Fish's con-

³² Tolstoy, "Posleslovie k rasskazu Chekhova 'Dushechka'" 1928-1964, 41: 374-377; the text of "The Darling," as printed in *Nedel'noe chteniie*, can be found on pp. 363-373. For a textological comparison of Chekhov's and Tolstoy's versions of "The Darling," see Evdokimova 1993. The English text of Tolstoy's "Afterword" can be found in Tolstoy 1989: 189-192.

³³ Iser 1978.

³⁴ Finkelstein and McCleery 2006: 21.

ception, reading is a dynamic process of sense making that proceeds through perceptual closures and their continuous revision with each subsequent portion of the text. For Fish, both author's intentions and formal features that supposedly encode them do not exist prior to interpretative acts, so in this sense, readers 'write' texts.³⁵ Roger Chartier departs from these models in yet another direction by extending the role of the reader prior to the production of the printed text. He argues that "strategies for writing and publishing were governed by the supposed skills and expectations of target publics."³⁶ This means, for example, that the nineteenth-century social practice of reading aloud was factored into how certain nineteenth-century books were written.

What I am suggesting in this article is at once more basic and more radical. As my examples show, readers 'write' texts not only by endowing them with semantic and formal dimensions that could not otherwise be said to exist (as Fish has it). And reading may well factor into writing as more than just a set of assumptions and expectations that writers adopt when writing their books (Chartier's focus). While the social context of reading is undoubtedly important, the social context of writing merits attention as well, by which I mean the interactions between authors and their contemporary readers who aided, validated, directed, and disciplined the authors' ongoing creative work before it reached the printed page.

My encounters with Russian readers on the occasion of my research in nineteenth-century Russian literature show that they were feisty and engaged, sometimes pushy, hands-on even when their hands were not welcome. Russian readers influenced the course of Russian literature not merely from birth, but from inception. If I may be permitted a clinical metaphor, theirs were *in utero* interventions. These readers have claimed an amazing degree of ownership in various authors' works-in-progress and exhibited a sense of joint responsibility for the unfolding course of Russian letters, its direction and values. The reaction against the Gogolian trend in Russian literature, to which Gogol himself and later Turgenev were subjected, was marshaled by an influential elite of readers with close ties to the authors. These were often personal interactions, not with some disembodied, abstract 'reader,' but with concrete people. Texts were burned and altered in response to, or in anticipation of, these readers' reactions – their reviews or letters or reactions to drafts or to salon readings.

³⁵ Fish 2006: 450, 452. As Fish puts it, "Rather than intention and its formal realization producing interpretation (the 'normal' picture), interpretation creates intention and its formal realization by creating the conditions in which it becomes possible to pick them out. In other words, in the analysis of these lines from *Lycidias* I did what critics always do: I 'saw' what my interpretive principles permitted or directed me to see, and then I turned around and attributed what I had 'seen' to a text and an intention" (Fish 2006: 453).

³⁶ Chartier 1994: 21.

Russian readers thus come into the picture *before* the publication of the books they read. Their role begins prior to the completion of a work of art. As such, we should see the reader as part of textuality, not its aftermath. The Russian readers wrote themselves into texts. As scholars, we should write them back in too.

Bibliography

- Bojanowska E., 2007, *Nikolai Gogol: Between Ukrainian and Russian Nationalism*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- , 2009, “Equivocal Praise and National-Imperial Conundrums: Gogol’s *A Few Words About Pushkin*,” *Canadian Slavonic Papers*, 51, 2–3: 173–196.
- , 2012a, “Nikolai Gogol, 1809–1852,” in Norris S., Sunderland W., eds., *Russia’s People of Empire: Life Stories from Eurasia, 1500 to the Present*, Bloomington, Indiana Univ. Press: 159–167.
- , 2012b, “Chekhov’s *The Duel*, or How to Colonize Responsibly,” in Apollonio C., Brintlinger A., eds., *Chekhov for the 21st Century*, Bloomington, Indiana Univ. Press: 31–48.
- Brouwer S., 2010, “First Love but not First Lover: Turgenev’s Poetics of Unoriginality,” in Reid R., Andrew J., eds., *Turgenev: Art, Ideology, and Legacy*, Amsterdam, Rodopi: 87–106.
- Chartier R., 1994, *The Order of Books*, Stanford, Stanford University Press.
- Evdokimova S., 1993, “Femininity Scorned and Desired: Chekhov’s Darling,” in Jackson R.L., ed., *Reading Chekhov’s Text*, Evanston, Ill., Northwestern University Press: 189–197.
- Finkelstein D., McCleery A., 2006, “Introduction” to Finkelstein D., McCleery A., eds., *The Book History Reader*, New York, Routledge.
- Fish S., 2006, “Interpreting the *Variorum*,” in Finkelstein D., McCleery A., eds., *The Book History Reader*, New York, Routledge: 400–458.
- Girard R., 1965, *Deceit, Desire, and the Novel: Self and Other in Literary Structure*, Baltimore, The John Hopkins Press.
- Gogol’ N.V., 1937–1952, *Polnoe sobranie sochinenii*, 14 vols., Moskva, Izd. Akademii nauk SSSR.
- , 2004, *Dead Souls*, tr. R.A. Maguire, Penguin.
- Iser W., 1978, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore, The John Hopkins Univ. Press.
- Kiiko E.I., 1964, “Okonchanie povesti ‘Pervaia liubov’,” *Literaturnoe nasledstvo*, vol. 73/1, Nauka, Moskva: 59–68.
- Nazarova N., 1964, “O romane *Dva pokoleniia*,” *Literaturnoe nasledstvo*, vol. 73/1, Nauka, Moskva: 52–58.
- Ostrovskii A.G., ed., 1999, *Turgenev v zapiskakh sovremennikov*, Moskva, Agraf.

- Reitblat A.I., 2009, *Ot Bovy k Bal'montu i drugie raboty po istoricheskoi sotsiologii russkoi literatury*, Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie.
- Rose J., 2001, *The Intellectual Life of the British Working Classes*, New Haven, Yale University Press.
- Todd W.M., III, 1986, "The Brothers Karamazov and the Poetics of Serial Publication," *Dostoevsky Studies*, 7: 87–97.
- , 1995, "The Responsibilities of (Co-)Authorship: Notes on Revising the Serialized Version of *Anna Karenina*," in Allen E.C., Morson G.S., eds., *Freedom and Responsibility in Russian Literature*, Evanston, Northwestern Univ. Press: 159–69.
- Tolstoy L., 2010, *War and Peace*, tr. L. and A. Maude, ed. A. Mandelker, Oxford University Press.
- , 1989, *I Cannot Be Silent: Writings on Politics, Art and Religion by Leo Tolstoy*, Bedminster and Bristol, The Bristol Press.
- , 1928–1964, *Polnoe sobranie sochinenii v 90 tomakh*, Moskva – Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo.
- Turgenev I.S., 1960–1968, *Polnoe sobranie sochinenii i pisem v dvadtsati vos'mi tomakh*, Moskva, Izdatel'stvo Ak. Nauk SSSR.

DOSTOEVSKY'S *POOR PEOPLE*: READING AS IF FOR LIFE

Robin Feuer Miller
BRANDEIS UNIVERSITY

Finally the coffin was shut, nailed up, placed in the drayman's cart and hauled away. . . The old man ran after him, weeping loudly, his weeping shaken and punctuated by his wailing. The poor fellow had lost his hat and had not stopped to pick it up. His hair was sodden with rain. . . The sleet was lashing and stinging his face . . . The skirts of his threadbare coat fluttered in the wind like wings. Books peeped from every one of his pockets; in his arms he was carrying an enormous tome, to which he clung tightly. Passers-by would remove their hats and cross themselves.

(Varvara Dobroselova's description of Old Pokrovsky at his son's funeral, from her autobiography in Poor People)

From the first of Dostoevsky's fictions, *Poor People* (1846) to his last, *The Brothers Karamazov* (1880), acts of reading and misreading have functioned as primary vehicles for characters' efforts to both understand and, whether deliberately or inadvertently, to misrepresent themselves and others. *Poor People*, a short novel in the already outdated eighteenth-century epistolary form re-emerges in our present era of email, twitter and other social media as a starkly modern work in which the two primary characters, near neighbors, literally read each other in preference to being in each other's company.¹ The virtual clashes with and endeavors to supersede the actual.

¹ Despite the datedness of the epistolary form, Joseph Frank has pointed out that "nothing is more impressive in *Poor Folk* than the deftness with which Dostoevsky uses the epistolary form to reveal the hidden, unspoken thoughts of his characters; what one reads between the lines of their letters is more important than what appears on the surface – or rather, it is the tension between the spoken and unspoken that gives us the true access to their consciousness" (Frank 1976: 137).

The novice Dostoevsky was defining himself in a literary landscape in which writers passed the time reading themselves and others aloud. Reading aloud Belinsky's letter to Gogol at a literary circle was enough to send Dostoevsky to Siberia. The more rarified atmosphere of the literary salon described so well by William Mills Todd III had given way in the 1840s to somewhat more unruly, more ubiquitous reading circles.² For us today reading is a largely private activity or it takes place at occasional, more formalized "readings" and "slams"; for Dostoevsky and his contemporaries in the 1840s it could frequently be as social as it was private. In this essay I shall revisit a famous anecdote about Dostoevsky's "discovery" as well as certain well-known episodes in *Poor People*, reframing and recasting them with a view toward learning what they can tell us not about Dostoevsky, Nekrasov and Belinsky or even Devushkin's readings of Pushkin and Gogol, but rather about acts of reading in a more general context.

First, consider Dostoevsky's well-known account in *The Diary of a Writer* (January, 1877) of his "discovery" some thirty years earlier by Nekrasov and Belinsky: Grigorovich persuades the young Dostoevsky, who had "no contacts in literature at all," to bring Nekrasov his manuscript:

I brought the manuscript, saw Nekrasov for a minute, and we shook hands. I was embarrassed at the thought that I had come with my work and left quickly, having said scarcely a word to Nekrasov [...] On the evening of the day I handed over the manuscript, I went off to visit an old friend who lived some distance away; we spent the whole night talking about *Dead Souls* and reading the work – I can't remember how many times we had read it before. This is what young people did in those days; two or three would get together: "Why don't we read Gogol, gentlemen!" And they would sit down and read, perhaps all through the night. Many, many of the young people of the day seemed to be filled with a spirit of some sort and seemed to be awaiting something.³

² Todd 1997: 37-39. Todd writes about the "widespread obsession with literature as a social activity" in the first half of the nineteenth century. In another essay in the same volume Robert L. Belknap writes how in the period from 1840-1880, "the journals were a center around which writers would structure their social and literary identity. Groups of like-minded authors and editors [...] would read the same books, attend the same lectures and great public occasions, and learn from their colleagues the substance of books they had not read." (Belknap 1997: 92). *Poor People* is on the cusp of both these traditions.

³ See Dostoevskii 1972-1990, vol. 25: 28-29 and Dostoevsky 1994, vol. 2: 840. Subsequent references will appear in the text, with the Russian volume and page number preceding the English translation. Frank points out that though this account is well-known, Dostoevsky also "considerably exaggerates and sentimentalizes his own innocence and naiveté." (Frank 1976:

The narrative continues – Dostoevsky relates how, after a night of reading aloud, he had arrived back home at four in the morning, “on a St. Petersburg ‘white night,’ as bright as day.” And what happens? His doorbell rings – his visitors? Another group of readers!

Suddenly the bell rang, giving me a great start, and then Grigorovich and Nekrasov, in utter rapture and both almost in tears, burst in to embrace me. They had come home early the evening before, taken up my manuscript, and begun to read it to see what it was like: “We’ll be able to tell from the first ten pages.” But when they had read ten pages they decided to read ten more; and then, without putting it down, they sat up the whole night reading aloud, taking turns as one grew tired. “When he was reading about the death of the student,” Grigorovich told me later when we were alone, “I suddenly noticed that at the point where the father was running after the coffin, Nekrasov’s voice broke; it happened once, and again, and suddenly he couldn’t restrain himself; he slapped the manuscript and exclaimed, ‘Ah, the so-and-so!’ He meant you, of course. And so we kept on all night.” When they had finished (there were 112 pages (seven printer’s sheets) in all!) the two of them agreed they must come see me at once (25: 29; *Diary*, 2: 841).

Luckily, as we have seen, that other all-night reader, Dostoevsky, had just arrived home from his own reading-aloud marathon.

Despite the abysmally low literacy rates in Russia of the 1840s, the literate seemed to read feverishly and as often as possible.⁴ *Poor People* paints a vivid picture, not of the intellectual readers of Dostoevsky’s set – the serious, would-be authors and the already famous ones interacting – but of reading amongst clerks and seamstresses, drunks and starving tutors. *Poor People*’s characters “read as if for life,”⁵ and for them, the reading of words – not only

137). Nevertheless Frank still credits this anecdote’s seminal importance to literary history and points out how it is buttressed by P.V. Annenkov’s less well-known but “graphic account of Belinsky’s enthusiasm”: “I saw him from the courtyard of his house standing at his parlor window and holding a large copybook in his hand, his face showing all the signs of excitement [...] ‘Come up quickly, I have something new to tell you about. [...] I haven’t been able to tear myself away from it for almost two days now [...] Just think of it – it’s the first attempt at a social novel we’ve had, and done, moreover, in the way artists usually do their work; I mean, without themselves suspecting what will come out of it.” (Frank 1976: 137-138).

⁴ B.N. Mironov reports that the literacy rate in Russia for 1850 was 19% for men and 10% for women. Compare this to rates in the United States respectively of 81% and 76%. See Mironov 1999, vol. 2: 386.

⁵ Dickens 1981: 53. At a low point in his childhood, the abused and neglected David Copperfield begins to read, as the adult David narrator reports, “as if for life.”

the words of the *Bible*, but of a hodgepodge of other texts as well as their own written words prove to be as necessary to them in their dire poverty as bread.

Upon Dostoevsky's return in 1859 from his ten year sojourn in Siberia as a convict and a soldier reduced to the ranks, he wrote an impassioned series of articles advocating the importance of peasant literacy and freedom of choice of reading materials rather than trying to control the reading of the newly literate through suitable "readers." "Mr. –bov and the Question of Art" is the most famous of the articles on literacy.⁶ But *Poor People* already makes a similar case for universal literacy and freedom of choice in what one reads – with more nuance and passion – a decade earlier. Dostoevsky's fiction frequently makes the same points his journalism advocates directly, but it does so with more nuance, indirection and persuasiveness. Few people today read "Mr –bov" or his other worthy essays on the importance of literacy, but *Poor People* has endured.⁷ The midnight oil burned in Russia's ubiquitous reading circles not just for Dostoevsky and his ilk but for readers living in corners and in kitchens, provided they could read.

Dostoevsky's reminiscence of this white night of reading continues: on that momentous early dawn, the encounter among Dostoevsky, Grigorovich and Nekrasov went on into the morning. "They spent about a half-hour with me then, and in that half-hour we discussed God knows how many things; we spoke of poetry and of truth and of the 'current situation,' and of Gogol too, of course, quoting from *The Inspector General* and *Dead Souls*; but mainly we spoke of Belinsky" (25: 29; *Diary*, 2: 841). Dostoevsky then describes how Nekrasov brought the manuscript straight to Belinsky with the words, "A new Gogol has appeared!" "You find Gogols springing up like mushrooms,' Belinsky [had] remarked sternly." Upon Nekrasov's return to Belinsky's place that evening, however, he found that Belinsky had already read it. "Bring him here; bring him here as soon as you can" (25: 30; *Diary*, 2: 842). And so begins a second sleepless night of reading.

Every student of Russian literature knows this lovely, partly apocryphal story of the discovery of Dostoevsky; it is a parable in its way of the deep appreciation Russia had for its writers. "A new Gogol has appeared"; one generation of writers welcomes the next into the folds of its overcoat. But this anecdote is equally a tale about reading – reading aloud, dropping everything to read something new, reading with hunger and devotion. Belinsky, in his praise to Dostoevsky of his story, focuses on the moment when Devushkin's button falls off in front of his supervisor, discovering there a

⁶ See Dostoevskii 1972-1990, vol. 18: 70-104, and "Mr. –bov and the Question of Art," in Dostoevsky 1977: 86-138.

⁷ For a fuller discussion of this subject see my chapter, "Conversion, Message, Medium, Transformation: Dostoevsky and the Peasants," in Miller 2007: 1-22.

moment of tragic horror. He asks Dostoevsky, “have you yourself comprehended all the terrible truth that you have shown us?” (25: 30; *Diary*, 2: 842). He tells Dostoevsky that people like Belinsky himself, “critics and journalists,” try to awaken their readers to the social horrors surrounding them, but that Dostoevsky with single images like his copy-clerk’s wayward button “touches the very essence of the matter [...] in a single instantaneous image that is tangible, so that the most unthinking reader suddenly understands everything! That is the secret of art; that is truth in art” (25: 30-31; *Diary*, 2: 843)! In Belinsky’s view (as refracted by Dostoevsky), an artist’s rendering of a button can stir a reader to action more powerfully than the persuasive rhetoric of a thinker or social activist. One can almost hear Freud some seventy years later saying, “before the problem of the creative artist, analysis must, alas, lay down its arms.”⁸

Before considering Makar Devushkin and Varvara Dobroselova as readers both of themselves and of each other, it is useful to take stock of the general milieu of reading we encounter in *Poor People*. The space of this short novel is crowded with impoverished, nearly destitute readers – reading grammars, almanacs, journals, autobiographies, letters, stories, satires, poems, novels – both actual and fictive, that is, written by other characters. I will designate these fictive works as “secondary works,” peopled with “secondary characters.”⁹ The characters of *Poor People* – most on the edge of irremediable, dire poverty – are as busily writing and reading as their more prosperous and respectable counterparts. Writing and reading in the poverty-stricken urban underworld Dostoevsky creates are not simply leisure activities; they are as essential as food, shelter, money and work. Man does not live by bread alone but, for better or worse, by the written word. He defines himself by it.

It is no surprise that the young Dostoevsky was himself at this same time writing and reading in a similar way. He writes numerous feverish letters about all kinds of literature during this period. In a single letter of 24 March, 1845, for example, he describes, as he often does, his literary thoughts, his progress in writing, and the degree of his financial woe and debt, to his brother Mikhail:

And now about food! You know, brother, that in this regard I am left to my own resources. But no matter what, I have sworn that even if things reach the point of desperation, I will stand firm

⁸ Freud 1962: 98.

⁹ In a paper delivered in November, 2012 at the ASEES meeting in New Orleans, Anna Berman designated the term “secondary characters” to describe characters who appear fictions within fictions. Extrapolating from her line of thought, Ratazyayev’s novels and stories are “secondary novels.” See Berman 2012: 3.

and won't write to order. . . Perhaps you want to know what I do when I'm not writing – I read. I read a terrible lot, and reading acts on me strangely. I'll read something again that I've long since read and reread, and I seem to acquire new energy, to go deeply into everything, to understand distinctly, and I myself extract the ability to create.¹⁰

Poor People addresses subtle questions about what it means to be a reader, why we read, and the moments when writing and reading merge. But what are these characters actually reading? The novel begins with an epigraph about reading from Vladimir Odoevsky's 1839 story "The Living Corpse":

Oh, those storytellers! They can't rest content with writing something useful, agreeable, palatable – they have to dig up all the earth's most cherished secrets! ... I'd forbid them to write, that's what I'd do! I mean, have you ever known the like? A man reads ... and finds himself reflecting – and before he knows where he is, all kinds of rubbish come into his head. I'd forbid them to write, truly I would; forbid them to write altogether!¹¹

As with all Dostoevsky's subsequent epigraphs, however, the epigraph (although it constitutes the words of another author) seems to be the only moment when Dostoevsky speaks directly to his readers.¹² Thus we, the readers of the novel, are asked to contemplate its significance in the light of what is to follow. The epigraph does not emanate from the correspondence between Devushkin and Varvara, and so, in that sense, does not count as part of the world of their reading, although for us it soon melds with Devushkin's literary insights.

Devushkin's first letter to Varvara abounds with literary references, much of it to now forgotten popular literature of the time. He tells Varvara that he is reading a book that makes similar comparisons to his own wish to live as free as a bird. Its (unknown) author writes, "Why am I not a bird, a bird of prey?" In addition to this unnamed work of poetry, Devushkin throws out allusions that constitute a motley literary grab-bag: the story of

¹⁰ Dostoevskii 1972-1990, vol. 28/1: 106; and Dostoevsky 1988a: 106-107 (Letter to Mikhail Dostoevsky, 24 March, 1845).

¹¹ Dostoevskii 1972-1990, vol. 1: 13; and Dostoevsky 1988b: 3. This epigraph comes from V.F. Odoevsky's story, "The Living Corpse" (1839). Subsequent references to *Poor People* will appear in the main body of the text with the Russian reference to Dostoevskii 1972-1990 preceding McDuff's translation.

¹² For further discussion of the subtleties of this epigraph and how it contributes to the polyphony of Dostoevsky's narrative, see Belknap 1982: 67-69.

Noah's *Ark* and Homer are referenced, as is Baron Brambeus – the pseudonym for O.I. Senkovsky, the editor of the conservative *The Library of Reading* – a journal popular, as Gogol himself had noted, among civil servants and other less well-educated readers. Devushkin himself clearly does not know all these at first-hand, but he is proud to report that his fellow lodger, “a civil servant” who “works in the literary department somewhere” does (1: 16; 5-6).

In swift succession in other letters follow references to Pegasus, to the merits of Lomond's French grammar versus Zapolsky's, to an “ancient, semi-decomposed, utterly worm-eaten treatise in Latin,” to Theresa and Faldoni, the eponymous characters in the novel by the French writer N.G. Leonard that had been translated into Russian in 1824, to the many (unnamed) books Petenka Pokrovsky had lovingly acquired and had lent to Varvara, to the complete eleven-volume collection of Pushkin's works, to the bookstalls of Gostiny Dvor where old Pokrovsky rummaged through numerous folios, songbooks and almanacs, and to his money wrapped in a greasy scrap of newspaper. Aside from the pivotal centers of “The Stationmaster” and “The Overcoat” which form the literary nexus of *Poor People*, and which have tended to be the focus of critical readings of this work, the characters are also engaged with the popular and scandalous French novelist Paul de Kock, the villainous Lovelace from Richardson's *Clarissa*, and the journal *The Bee*. There are also Ratazyayev's “secondary fictions and characters,” *Italian Passions*, *Yermak and Suleika* and an “extract” from a humorous-satirical work of his as well. Devushkin himself contemplates writing *The Poems of Makar Devushkin*, but realizes that as soon as (his) book appeared, “I should certainly not dare to show my face on the Nevsky Prospekt [...]. Well, what would happen if everyone found out that the author Devushkin's boots were covered in patches” (1: 53; 55)? The world of these poor people teems with printed matter.

Devushkin's reading of Pushkin's “The Stationmaster” is transformative. On July 1, Devushkin confesses to Varvara that thus far he has read little:

Very little, practically nothing: *The Picture of Man*, a clever book; *The Little Bell-ringer*, and *The Cranes of Ibicus*, that is all, I have never read any more than that. Now I have read “The Stationmaster” [...] let me tell you [...] it can happen that one spends one's life not realizing that right at one's side there is a book in which one's entire life is set forth as if on the ends of one's fingers [...] when I read this one, it's as though I had written it myself, just as if, in a manner of speaking, I had taken my own heart, exactly as it is, and turned it inside out so that people could see what was in it [...] I really think I should have written it in the same way; why shouldn't I have written it? After all, I have

the same feelings, exactly the same ones as are described in the book” (1: 58-60; 62-63).¹³

It is the great writers – the finest stories – that, for better and for worse, indelibly pierce Devushkin’s heart and transform his existence. No matter that Devushkin misreads Pushkin’s story; his entire being has been moved and uplifted. The artist’s intention is secondary to the response of the reader; the work of art lives its own life in the world.¹⁴

In brief, this is the literary milieu that encases the correspondence between Devushkin and Varvara. Although both write to convey the narratives of their lives, Devushkin is, above all, struggling to discover his own writing style. Presentation of self means nearly everything to him. Devushkin is aware that his search for style leads him to a kind of verbosity. When he and Varvara do finally have an outing together, he delights in the concise manner in which she then represents it in a letter. He writes to her on June 12, “I was thinking you were going to describe everything we saw yesterday in proper verses, yet all you have produced is one single small sheet of prose [...] [but] it is none the less uncommonly well and pleasingly described [...] Even though I fill ten pages with my scribbling nothing comes of it. I am unable to describe anything [...] but when a man reads the kind of thing you write, his heart is moved, and then various painful thoughts come into mind” (1: 46; 46). As we will see, however, this kind of reading – when the heart is moved and painful thoughts come to mind – becomes increasingly fraught with danger for Devushkin once he encounters Gogol. Pushkin may have been bearable, but Gogol is not. Nevertheless, her letter to him of June 11th inspires him to tell her about his life and, from the age of seventeen onward, his experiences of having been bullied. “And it was not enough that they made me into a watchword, into a term of abuse almost – they latched on to my boots, my uniform, my hair, the shape of my body” (1: 47; 47).

Devushkin proclaims himself to be living at what he characterizes as “double intensity,” because his Varenka is so nearby and because he is being invited to the literary evenings in his lodging. Both these intensities have reading at their core. He reads not only Varvara’s letters, but her ap-

¹³ McDuff points out that *The Picture of Man, an Edifying Treatise on Aspects of Self-knowledge for All the Educated Classes, Drawn by A. Galich*, was produced by a psychologist and philosopher who was one of Pushkin’s teachers at the Tsarskoye Selo Lyceum. Dostoevsky may have heard extracts from this book as a child. *The Little Bell-Ringer* was a novel by the sentimental French writer, F.G. Ducray-Duminil. “The Cranes of Ibcus” was a well-known poem by Schiller, translated into Russian by V.A. Zhukovsky in 1813 (Dostoevsky 1988b: 268).

¹⁴ Recall Northrop Frye’s observation: “It has been said of Boehme that his books are like a picnic to which the author brings the words and the reader the meaning. The remark may have been intended as a sneer at Boehme, but it is an exact description of all works of literary art without exception” (Frye 1957: 427).

pearances at her window – and whether her curtain is drawn or open. To his delight there is a reading circle of sorts right in his lodgings: “We are going to read literature” (1: 49; 50). Devushkin’s attendance at the literary evenings in his own apartment, led by Ratazyaev, indoctrinate him with a panoply of opinions that offer us a humorous glimpse into the clichés of the 1840s, which are, ironically, not so different from our own platitudes as we struggle to convince our universities of the importance of literary studies. Devushkin earnestly explains to Varvara why the reading of literature is so important: “Oh, literature is a wonderful thing, Varenka, a very wonderful thing. I discovered that from being with those people [...]. It is a profound thing! It strengthens people’s hearts and instructs them, and – there are various other things about it all in a little book they have [...]. Literature is a picture, or rather, in a certain sense both a picture and a mirror; it is an expression of emotion, a subtle form of criticism, a didactic lesson and a document” (1: 51; 52).

These lofty, aesthetic and moral considerations quickly give way to economic ones. “Goodness, you should just see how much money they get for it. [...]. What effort does it cost [Ratazyayev] to write a printer’s sheet of prose? Indeed, some days he writes five [...]. He’ll produce some little anecdote or other, or an account of some curious event [...]. I mean, that’s real estate, it’s a capital-investment property” (1: 51-52; 53)!¹⁵ To prove his point, Devushkin copies out for Varvara uproarious excerpts from Ratazyaev’s novels *Italian Passions* and *Yermak and Suleika*, which Devushkin, awash in confusion, admires. “He writes floridly, in gusts, with figures of speech and all sorts of ideas; it’s very fine!” He urges the skeptical Varenka to try reading him again, “preferably when you’re happy and content and in a good mood, as when, for example, you have a sweet in your mouth – that’s the time you should read it” (1: 56; 59). Should literature delight or instruct? Devushkin seems torn. In either of its guises, Dostoevsky shows us in this first novel, it can have both a positive and a negative effect. Dostoevsky was to continue to explore the myriad ramifications of the double-edged power of literature and art all his life.

Devushkin’s ongoing effort to understand himself and represent himself thus plays out more in his conscious search for his own style and less in any more traditional effort to examine and evaluate his past. In the first letter to Varvara, he had told her that his tender expressions of his dreams were

¹⁵ Todd describes the controversy over the “commercialization” of writing. Shevryev “led the charge against *The Library for Reading*. Much of his attack borders on hysterical accusations that payment by the signature makes writers long-winded; hyperbolic accounts of the fortunes to be made [...], fears that commerce would destroy all taste, thought, morality, learning, and honest criticism.” Gogol and Belinsky, on the contrary, “embraced the professionalization of literary life” and so did not attack “commerce per se.” See Todd 1997: 56.

taken from a book. But in his second letter to her, he was already rejecting that style. “After all, it does sometimes happen that a person goes astray in his feelings and writes down nonsense [...] As regards poetry [...] it would not be seemly for a man of my age to engage in the art of writing poems. Poetry is nonsense” (1: 20; 10)! However, when his narrative does veer into recollections of his past, his tone sounds uncannily like Dostoevsky’s decades later at the beginning of “The Peasant Marei” (1876) where Dostoevsky muses upon his own process of artistic creation. Fact and fancy blend, and Dostoevsky allows himself to “correct” his memories.¹⁶ Even Dostoevsky’s memories of Belinsky’s and Nekrasov’s discovery of Dostoevsky through his *Poor People* are subject to a similar blending of fact and fancy. He reports, “I recall the moment with the most complete clarity. And never could I forget it thereafter. It was the most delightful moment of my entire life. Recalling it while in prison used to strengthen my spirit. Even now, I recall it each time with delight” (25: 31; *Diary*, 2: 843).

Correspondingly, Devushkin writes, “In my memory even the bad things, the things that sometimes vexed me, are somehow cleansed of what was bad and appear to my mind in an attractive light” (1: 20; 11).¹⁷ Fact and fancy inevitably blend in memory. But when Devushkin rereads these remarks, he writes to Varvara that he finds his letter to be incoherent, concluding in a P.S., “I can’t write satires about anyone now. I have grown too old [...] to show my teeth in vain! People would just laugh at me – as the Russian proverb says, ‘The man who digs a pit for another will end up in it himself’” (1: 21; 12). In this letter of April 8 he has played for Varvara the tripartite role of writer, reader and critic of his own words. Throughout the novel Devushkin searches for a style. Varvara’s approval of it is more important to him than any interaction with her in the real world.

On July 6, five days after having given Devushkin *The Tales of Belkin* to read, Varvara sends him Gogol’s “The Overcoat.” The contrast between his impassioned but positive misreading of “The Stationmaster” and his equally passionate reading of “The Overcoat” lies at the very heart of this novel

¹⁶ Dostoevsky describes how “memories arose in my mind of themselves [...]. They would begin from a certain point, some little thing [...] and then bit by bit they would grow into a finished picture [...]. I would analyze these impressions, adding new touches” (Dostoevskii 1972-1990, vol. 22: 46; Dostoevsky 1994, vol. 1: 352). For a fuller discussion of the ramifications of this passage see Miller 2007: 75-78.

¹⁷ Varvara’s insights on memory throughout her embedded autobiography are keen and worth analyzing in the light of Dostoevsky’s own meditations on this subject. For example, “memories,” she writes, “whether bitter or joyful, are always a source of torment; that at least, is how I find it; but even this torment is sweet. And when the heart grows heavy, sick, anguished and sad, then memories refresh it and revive it, as on a dewy evening after a hot day the drops of moisture refresh and revive the poor withered flower which has been scorched by the afternoon sun” (1: 39; 36).

and has been recognized as such by virtually all its readers. Where Devushkin's identification with Vyrin was manageable – painfully pleasurable – for him, his reading of “The Overcoat” cuts too close to the bone:

After this I can't live quietly in my own little corner any more [...]. So what if I do sometimes walk on tiptoe in order to save my boots where the pavement's bad? [...] Do I look into other people's mouths to see what they're eating? [...] And what is the point of writing things like that? What use do they serve? Will a person who reads that story make me an overcoat? [...] No, Var-enka, that person will simply read the story and then demand a sequel to it [...]. People can concoct a lampoon about one out of anything at all, anything, and then one' entire public and private life is held up for inspection in the form of literature” (I: 63; 68).

Devushkin's fear of exposure is as acute as Golyadkin's in Dostoevsky's next work, *The Double* (1846); he finds himself exposed and shamed by imagining the general public recognition of him in fiction. Although writers may frequently write to provoke a burst of self-recognition in their readers, and readers may read for this experience, such recognition brings Devushkin no catharsis, only horror and shame. His identification with Akaky Akakevich is complete; the line between real life and fiction has vanished. Yet is perhaps Devushkin partly right in his critique? Do more well-off readers go out and purchase overcoats for the poor or do they merely demand a sequel?

Devushkin's reading of Gogol unleashes a chain reaction which threatens to destroy him, even as his prose starts to take on the eloquence of Pushkin or Gogol. Unwittingly he is finding that very style he has been seeking but is now too devastated to notice it. Gogol's Akaky Akakevich, like the knight of the mirrors in *Don Quixote*, reflects an image of Devushkin that he cannot bear to confront. He becomes overcome with irrational fears of exposure, of invasions of privacy: “The landlady said that the devil had taken up with the infant, and then she called you an indecent name. But all of that was nothing compared to Ratazyayev's villainous intention of putting you and myself into literature and describing us in an elegant satire” (I: 70; 77). While his reading of Gogol crushes him, our reading about the effects of his reading, even as it moves us, may also make us smile.¹⁸ Devushkin's predic-

¹⁸ Consider Belinsky's remark about another painful moment in the novel – Pokrovsky at the funeral of his son. Frank writes, “Belinsky remarked that it was impossible not to laugh at old Pokrovsky; ‘but if,’ he told his readers, ‘he does not touch you deeply at the same time you are laughing . . . do not speak of this to anyone, so that some Pokrovsky, a buffoon and a drunkard, will not have to blush for you as a human being’ (Frank 1976: 142-143). This is the familiar notion of “laughter through tears” with a moral punch at the end.

tions prove partly right. In his suffering he never realizes that he has found his style, even if he is about to lose Varvara, both virtually and in reality.

Devushkin and Varvara thus read all manner of written materials, and they read for all manners of reasons, whether for distraction, pleasure, affirmation, self-recognition, or knowledge. For Devushkin in particular, reading has become increasingly fraught with danger; it has burdened him with a degree of self-recognition and shame that is too intense, that can drive him to drink and even be life-threatening. His recognition of himself in Akaky Akakevich is a tragedy that offers him no catharsis. When his superior pities Devushkin in the episode with the vagrant button, Dostoevsky engages in the kind of dual narrative that occurs later in *Crime and Punishment* when Marmeladov tells his drunken tale of woe to Raskolnikov in the tavern: here, Devushkin, full of shame, describes the incident to Varvara, while the young Dostoevsky manages to render a narrative that is redolent of both Pushkin and Gogol and on a par with each of them. Within Devushkin's own narrative, the reader may wonder if Devushkin's superior, His Excellency, might not have been partly influenced by his own reading of "The Overcoat," as evidenced by his subsequent generosity to Devushkin. If so, Devushkin's despairing cynicism is partly wrong, "a person [who has] read that story" is indeed ready to buy him new clothes (I: 63; 68). No wonder Nekrasov and Belinsky were euphoric.

Ironically, Dostoevsky shared the same terror of exposure as did his timid hero – in a letter to his brother of February 1, 1846, he worries that he will be mistaken for his character. Sounding not unlike Devushkin, he renounces any shared voice with him, but finds himself to be a new Gogol:

Poor Folk came out on the 15th. Well, brother! What fierce abuse it met everywhere. . . There was the Devil only knows what in *The Northern Bee* [...]. They rail at it, rail, and rail at it, but nevertheless read it. (The almanac is being bought up unnaturally, terribly [...]). I've thrown them all a dog bone! Let them gnaw away – the fools are building my fame [...]. Our public has an instinct, as does any crowd, but it lacks education. They don't understand how one can write in such a style. They've gotten used to seeing the author's mug in everything; I didn't show mine, however. But they can't even imagine that it's Devushkin speaking, and not I, and that Devushkin can't speak in any other way (28/I: 117; *Letters*, I: 121-122).

Devushkin and Varvara exchanged fifty-two letters between April 8 and September 30 of an unnamed year. The final letter, the fifty-third, is written by Devushkin but is not sent. In general these letters – thirty sent by

Devushkin, twenty-two by Varenka – portrayed two characters with an obsessive need to narrate their stories in order to craft a version of themselves through words that can render their existence bearable. Devushkin regarded himself as Varvara's protector against the vile seducer Bykov (and failed to notice any possible overlap between himself and the hated Bykov), whereas Varvara, increasingly pragmatic and succumbing to the allure of material possessions (and, for example, not hesitating to send Devushkin hither and thither to obtain the perfect kind of lace for her wedding gown), ultimately accepts a marriage proposal from Bykov as the best solution to her situation while still making an effort to preserve the sentimental drama of her correspondence with Devushkin. Behind their backs Dostoevsky was able to tell a story to his actual readers in which darker tones emerged: is the sentimental Devushkin a "bird of prey" too? What is the significance of Varvara's intention to wed the father of the young man she had loved? If she had indeed been seduced by Bykov before the events of the novel began and even possibly been made pregnant by him, the triangle among Bykov, the dead Petenka Pokrovsky and Varvara becomes even more troubling.

As Devushkin searches increasingly frantically for a style and for Varvara's approval of it, their interaction becomes a prototype of those internet courtships where one party wishes to avoid actually meeting the other even through skype. He is loath to wave at her from his window or to cross the courtyard to her apartment; he sees her only on rare occasions. He fears her critique of his style more than her actual anger. "Don't be too hard on my writing, darling; I have no style, Varenka, no style at all. If only I had just a little bit! I write what wanders into my mind, so as to provide you with some diversion. If only I had done some studying, everything would be different" (I: 23-24; 16-17). Yet Devushkin is the skilled narrator of the tragic story of the Gorshkov family, reworked by Dostoevsky later in both *Crime and Punishment* and *The Idiot*, as well as of other vivid, yet delicately told anecdotes and vignettes that stand in contradistinction to the lavish and self-deprecating frames and apologies which festoon his letters.

It is curious that his rendering of the disturbing Gorshkov story and Varvara's heartrending autobiography with its account of old Pokrovsky and his son's death, as well as other anecdotes they narrate to each other, go oddly unremarked on by either of them in their letters of reply. As readers of each other, they are selfish; each focuses on details pertinent to themselves; each, despite robust qualities as a narrator and observer, fails to read the other carefully but is, rather, subject to whims, moods and needs of the moment.¹⁹ Each responds powerfully to the other, even as they misread or

¹⁹ Varvara's inserted autobiography rivals other rich inserted narratives in Dostoevsky's work. It is of particular interest because it is the narrative of a woman, although it contains

neglect to respond to what seem to be important communications. Devushkin's misreadings of Varvara are as substantial as his misreading of "The Stationmaster."

Devushkin, however, does not misread Akaky Akakevich in "The Overcoat." Instead, his identification with him becomes so extreme that, as we have seen, he loses track of the fact that he is a reader – he and Akaky are one. Devushkin's profound identification with Akaky and his ongoing search for style converge. He proposes an improved ending for the story that reflects a desire for his own happy ending. The need for Varvara's critical approval is temporarily forgotten: "Why, in this instance it will be impossible for me to go out in the street; in this instance everything has been described in such detail that I will now be instantly recognized by my walk alone" (1: 63; 68). His alternate ending suggests a happy resolution to Akaky's predicament:

It would, however, have been much better not to have left him to die at all, the poor man, but to make his overcoat be found, to have that general find out more about his virtues, invite him into his office, raise him in rank and give him a good hike in salary, so that then, you see, vice would have been punished and virtue would have triumphed [...]. That's how I, for one, would have written it, but the way it is, what's so special about it, what's good about it? It's just a trivial example of vile, everyday life [...]. After reading such a book one feels like filing a complaint, Varenka, one feels like filing a formal complaint" (1: 63; 68).

Belinsky believed that literature like "The Overcoat" could inspire readers to meaningful social action, whereas Dostoevsky, even at the outset of his career, knew that the power a great work could have upon a sensitive reader could also, through an unmediated shock of recognition, drive him to despair.

Devushkin goes on a drunken binge after his reading and is not seen for four days. Varvara, in a moment of tender reflection, writes to him, "But why did you despair in this fashion and fall into the abyss into which you have fallen" (1: 63-64; 69)? Yet she has not responded at all to his previous letter of July 8 about his devastating experience of reading "The Overcoat." Instead, she attributes his "fall" to their situation. "Unhappiness is an infectious disease. Poor and unhappy people ought to steer clear of one another, so as not to catch a greater degree of infection. I have brought you unhappiness such as you never experienced earlier in the modest and isolated

ideas and vignettes that Dostoevsky was to use later. One can argue that she is the true center of this novel.

existence you have led. All this is tormenting me and making me waste away with grief" (1: 64; 70). Ignoring the content of Devushkin's last letter and neglecting to carefully read Devushkin himself between the lines, Varvanka fails to realize that both of them are, at this moment, being mediated by "The Overcoat." Akaky Akakevich is as much the cause of Devushkin's drinking bout as is Varvara. Varvara, with her allusion to Devushkin's previous quiet existence which she has disrupted, has unconsciously placed herself in the role of the overcoat.

Devushkin's despair mounts. He tells her, "I have lost all playfulness of feeling" (1: 67; 74). Still reeling under the experience of having read "The Overcoat," he laments:

The poor man is a severe critic; he looks at God's world from a different angle, he [...] looks about him with a troubled gaze, and listens carefully to every word he overhears – are people talking about him? [...] Everyone knows that a poor man is worth less than an old rag, and cannot hope for respect from anyone, whatever they may write, those scribblers, whatever they may write (1: 68; 75)!

At this point Devushkin as reader has become the content of what he reads – the subject has decomposed into the object – "because, according to their lights, the poor man must be turned inside out; he must have no privacy, no dignity of any kind" (1: 68; 75).

In contrast, as a writer Devushkin writes to preserve his dignity, to create a bearable narrative of his life, to express his notions of beauty and suffering in the world. He wishes to read for escape and pleasure but is instead undone by the kind of self-recognition great art can engender. This letter closes with a passionate, heartbroken outburst against literature which emerges, because of course Dostoevsky's voice is orchestrating the whole here, as being perhaps more complex than the debates of the 1860s among Chernyshevsky, Turgenev and Dostoevsky about the relative worth of Shakespeare or a pair of boots: "You said you would send me a book [...] Fie upon it, the book [...]. What is a book? It is just a fable with faces! Novels are rubbish, too, written as rubbish, merely for idle people to read [...] And if they come telling you about some Shakespeare or other [...] then be aware that Shakespeare is rubbish, too, it's all the purest rubbish, and all made simply for the purpose of lampoonery" (1: 70; 77)! When Devushkin laments that even Shakespeare is the "purest rubbish" and that it's all "lampoonery," Dostoevsky has created a tragic brand of lampoonery of his own. Devushkin sinks further, writing to Varvara, "My enemies [...] what will they say if I go around with no overcoat on? After all, one wears an overcoat for the sake of

other people, and the same is true of boots [...] listen to me, and not to scribblers and scrawlers” (1: 76; 86).

Yet he continues to write to her, to “cover sheets with writing, when I ought to be getting shaved.” He writes as if for life. On September 5, shortly before their correspondence is to end on September 30, Devushkin, seemingly without noticing it, describes an encounter with a child on Gorokhovaya Street which offers up a haunting prequel to Dostoevsky’s later story, in *The Diary of a Writer*, “A Boy at Christ’s Christmas Tree” (January, 1876). (I am exploring this connection elsewhere in my work.) Devushkin’s well-crafted account bristles with the searing impact of his other narratives – the ongoing one throughout the novel of the Gorshkov family or, on September 9, of the loss of his button – or of Varenka’s autobiographical narrative. Devushkin describes the suffering child who is begging by handing out letters:

And what does the poor boy learn from handing out these letters? His heart merely grows hardened; he goes around, runs up to people, begging [...]. His child’s heart grows hardened, and the poor frightened boy shivers for nothing in the cold, like a little bird that has fallen out of a broken nest. His arms and legs are frozen; he gasps for breath. The next time you see him, he is coughing; it is not long before illness, like some unclean reptile, creeps into his breast, and when you look again, death is already standing over him in some stinking corner somewhere, and there is no way out, no help at hand [...], it’s so agonizing to hear those words, ‘For the love of Christ,’ and to walk on, and give the boy nothing (1: 87; 101).

Devushkin’s wrenching account of the child continues, but then abruptly, with a disturbing intimacy, candor, and a sly “sideward glance” that seems even to surpass that of his author, Devushkin unexpectedly examines his motives for writing this vignette about the child: “I began describing all this to you partly in order to unburden my heart, but more particularly in order to provide you with an example of the good style of my literary compositions [...] I think you will agree [...] that my style has improved of late” (1: 88; 102). Engaged in a dialogue with himself, he then asks why he undercuts himself and “take[s] the wind out of his own sails.” His reply: “To use a comparison, perhaps this happens because, like that poor boy who begged me for alms, I myself am bullied and overworked” (1: 88; 102). Taking on the tones of a feuilletonist, he imagines an apartment building in which the residents – poor and rich – are all dreaming, albeit “in different aspects” about boots. “I am here implying [...] we are all [...] to a certain extent cobblers” (1: 89; 103). Are we in the realm of actual boots or meta-boots? What does it mean to as-

sert that we are all cobblers? Is this analogous to the insight of Dostoevsky's dreamer in *White Nights* in which he famously maintained that we are each "artists of our own life" or does this image suggest something else entirely? Devushkin concludes his description by asking Varvara if she imagines he has copied this idea from a book (as he claimed to have done in his first letter). "I didn't copy this out of any book – so there" (1: 89; 103)! Ironically, in this very instance when Devushkin asserts his originality, Frank discerns the strong influence of the English and French social novels. "This passage about 'boots' clearly contains the central social theme of the book, which is Dostoevsky's variant of the same plea one finds in the French social novel of the 1830s and in Dickens."²⁰ Nevertheless, this passage, merging the insights of dreamer and flaneur, stands as one of the most haunting and metaphorical in the novel.

Four days later, on September 9, the incident with the button occurs. When Devushkin, expecting to be fired for his copying error, instead is pitied by his superior and given by him the huge sum of one hundred rubles, it seems that a miracle, a happy ending, like the kind Devushkin would have affixed to "The Overcoat" has occurred. (Gorshkov, too, seems miraculously to be granted a happy ending: a victorious settlement of his lengthy, nearly hopeless lawsuit. Yet on September 18, the very day of his triumph, he dies. The good news has killed him.) As Devushkin heads to bed at the end of this momentous day, he writes to Varvara, "I feel peaceful, very peaceful. Only there is a crack in my soul, and I can hear it trembling, quivering, stirring deep inside me" (1: 94; 110). His soul does indeed crack. Devushkin starts telling strangers about "what His Excellency had done [...] I told it all out loud" (1: 95; 112). That is, he makes himself ridiculous. By narrating to others this act of kindness to himself, he inadvertently brings more shame upon himself. Devushkin, Dostoevsky's first "ridiculous man," is crushed. Nor is he rescued by God, despite his entreaties to Him.

The last several letters of *Poor People* begin to take the novel in surprising new directions. On September 29, Devushkin tells Varvara that he could spend every minute of the day "just writing to her." He asks if he could keep her copy of *Tales of Belkin*, although he is not much interested in reading now. The desire to write has transcended his desire to read. He describes his visit to her now empty apartment, which he hopes to rent. He examines her lace frame and her sewing only to discover that she had begun to wind her thread "around one of [his] miserable letters" (105; 126). This detail evokes Belkin's housekeeper and seems to indicate that Varvara had already begun to devalue and discard both the actual and the virtual Devushkin sometime earlier than we might expect. In addition he finds an unfinished letter from

²⁰ Frank 1976: 146.

her which begins, “Makar Alekseevich, Sir, I am in a hurry” – nothing more. Her reply to him the next day, her final letter, is tender yet ambiguous. “I am leaving you the book, my lace-frame, the letter I began, did not write” (106; 126). She suggests that he now continue their correspondence in his imagination. Her unfinished letter, consisting only of that single hurried line, is now to offer a template for his own future writing: “When you look at those lines, you must imagine the words you would like to hear me say or have me write, all the things I would like to write to you; and what would I not write to you now” (106; 126-127)! She informs him that his letters to her are in the top drawer of the bureau – she has left those behind too. The letter is signed, simply, “V.”²¹

Suddenly the reader of the novel is perhaps presented with a question about the narrative. Have we been reading an actual correspondence between two characters or could Devushkin, in the role of Dostoevsky’s very first dreamer, have created the entire correspondence, filling in the blanks, not just in her final unfinished letter, but everywhere? The evidence of course is weighted toward the former, but the latter possibility, however remote and fantastic, has been introduced.²² Dostoevsky’s fantastic realism has thus appeared, albeit in muted fashion, in his first work.

Devushkin’s final letter to Varvara also raises new questions for the reader. Is it even a letter or is it written to himself? He does not know her address, nor does he sign the letter. He imagines her fate, but is his tone one

²¹ Although Frank reads this final letter of Varvara’s as “a touching expression of gratitude to her friend and benefactor,” he also cites a darker reading by Valerian Maikov, a close friend of Dostoevsky at the time. He suspects that this comment is all the more interesting because it may have come from Maikov’s conversations with Dostoevsky at the time. “It is clear that Makar Alekseevich’s love could only arouse repulsion in Varvara Alekseevna, though she stubbornly and constantly conceals this even perhaps from herself. And is there anything more burdensome on earth than concealing a dislike for a person to whom we are indebted for something, and who – God forbid! – is in love with us besides? Whoever jogs his memory a bit will surely recall that he felt the greatest antipathy, not towards enemies, but to those whom, devoted to him to the point of self-sacrifice, he could not repay with an equal depth of feeling. [She] [...] was much more weighed down by the devotion of Makar than by her crushing poverty, and she was not able – she found it impossible – to deprive herself of the right to torture him a little by treating him as a lackey [...] A sentimental soul, who finds the comprehension of such facts difficult to bear, can be consoled all the same because, before her voyage to the steppe [...] [she] wrote a note in which she called him friend and darling.” Frank suspects the influence of Dostoevsky’s own *explication du texte* here. See Frank 1976: 141. He quotes from Maikov 1891: 326.

²² In *The Brothers Karamazov* (1880), for example, Dmitri imagines several possible courses of action that he might have taken when Katerina Ivanovna came to borrow money from him. He only follows one path, but the shimmer of these other possible scenarios lingers on in the reader’s mind and deepens Dmitri’s characterization. Likewise, although it is most likely that there was an actual (albeit fictional) correspondence between Devushkin and Varvara, at the end of the novel the possibility that Makar had created it himself gains a precarious foothold that serves to make our understanding of him even more fragile than it already is.

of tragic sympathy or does he express a certain pleasure in imagining her future suffering and pain?²³ “Your little heart will be so sad, so sick and cold [...]. Anguish will suck it dry; sadness will split it in two. You will die there, they will put you to rest in the damp earth; there will be no one to shed a tear for you there. Mr. Bykov will be off coursing hares all the time” (107; 127). (His words foreshadow the sadistic vignette the underground man describes to Liza as he imagines what will happen to her if she remains a prostitute, whereas luckily Varenka never reads this final letter.) He then turns his attention upon himself: “To whom am I going to write my letters? [...] I have worked, copied documents, walked, strolled, and conveyed to you my observations in the form of friendly letters” (107; 128). What terrifies him most is not her actual absence or the lack of her letters to him, but that if she does not write to him, “this will be my last letter [emphasis added].” It remains inconceivable to him that cessation of their correspondence could come about “so suddenly” (108; 129).

He returns to what had been his preoccupation from the beginning of their correspondence: to his style. “No, I will write, and you will write... otherwise the style I’m developing now won’t... Oh, my darling, what is style? I mean, I don’t even know what I am writing. I’ve absolutely no idea, I know nothing of it, I read none of it over. I never correct my style; I write only in order to write, only in order to write as much as possible to you” (108; 129). Dostoevsky’s subsequent dreamers, solipsists all, were disconnected and isolated enough not to maintain that they needed an actual reader for their writing. Yet Devushkin, the first, most passionate and poorest of Dostoevsky’s dreamers, could not find his voice or his narrative without his reader. In that sense he is the most dialogic of Dostoevsky’s dreamers.

Is *Poor People* an account of the relationship between a meek character or a would-be petty tyrant and a helpless young woman or a resourceful, pragmatic one? Or is the basic unit of personality fundamentally a protean one? Dostoevsky’s first published work sets the standard for the dialogic portrayal of character that endures throughout his entire career. *Poor People* provokes fundamental questions and contradictory responses in its readers in the same way as do Dostoevsky’s other important works. Dostoevsky has long been recognized as a master of doubling, whether through narrative devices, plot motifs or through representation of character. Those that occur in *Poor People* put forth a unique quartet of doublings and interactions between the virtual and the real that, far from seeming outdated as they did several decades ago, now seem unusually fresh and relevant. Devushkin

²³ Belnap argues convincingly that we misread Dostoevsky when we look to find that suffering is ennobling. He finds very few cases in Dostoevsky’s canon in which suffering redeems a character. Of *Poor People* he writes, “[not] one of these characters is evil, but the more one has suffered, the worse one is” (Belnap 1982: 76).

and Varvara exist as actual characters in their fictional world, they exist as readers of each other – one reading the other’s carefully presented self; they exist as a set of fifty two letters, yet what they each are in essence remains unfixed, with the virtual endlessly colliding with and responding to the actual and vice versa.

We deduce and construct our images of the actual Makar Alekseevich Devushkin and Varvara Alekseevna Dobroselova through their epistolary self-representations, just as they do. Each, despite mutually bleak circumstances, is more concerned with self-presentation than with straightforward communication. Which of their selves is the most authentic? How does their shared propensity for literary self-representation dovetail with Dostoevsky’s own later writings on the importance of general literacy? What is the significance of their forays into literary criticism, whether of actual texts or imaginary ones? Increasingly we shape ourselves through reading the selves and correspondences we have chosen to create online. Devushkin and Varvara, much like Stepan Trofimovich and Varvara Petrovna several decades later in *The Possessed* (1872) in their ridiculous but tragic correspondence across the garden or even within the same house, do the same. It is the reader’s job to unravel the plot and to discern, in however kaleidoscopic a fashion, the authentic.

Finally, *Poor People* seems to have had a special connection to Dostoevsky in his role as reader of his own work (an activity which we know he tended to avoid, although he frequently reworked repeatedly certain motifs and episodes in his works). In the excerpts from *The Diary of a Writer* with which this essay began, Dostoevsky was recalling his own cherished and touched-up memory of his discovery by Nekrasov and Belinsky. Moreover, in *The Diary*, fragments of *Poor People* seem to have reconstituted themselves abundantly in “The Boy at Christ’s Christmas Tree” (January, 1876), “The Peasant Marei” (February, 1876), “A Gentle Creature” (November, 1876), and “The Dream of a Ridiculous Man” (March, 1877). Most compellingly, one of the parts of the novel that Nekrasov and Belinsky had been most moved by – Petenka’s funeral at which old Pokrovsky runs after the hearse scattering books, losing his hat as he runs, and awakening the genuine pity of passersby – is reworked by Dostoevsky, shortly before his death, in the final chapter of his last work of fiction: the scene of Iliusha’s funeral in *The Brothers Karamazov*. Scattered books are replaced by flowers and breadcrumbs, but the scenes are otherwise similar. A pathetic father’s grief over a dead son fills the world. “Snegiryov ran fussing and distracted after the coffin, in his short old summer overcoat, with his head bare and his soft, old, wide-brimmed hat in his hand.” Later someone “calls to him to put on his hat as it was cold. But he flung the hat in the snow as though he were angry and kept repeating, ‘I won’t have the hat, I won’t have the hat.’ Smurov picked it

up and carried it after him. All the boys were crying.”²⁴ From the beginning until the end of his literary career, even as Dostoevsky grappled with the big questions, he embedded his arguments and brought them to life through everyday details such as boots, breadcrumbs, buttons, hats, and other concrete minutiae of daily life.

Poor People, brimming with readings and misreadings, offers us collection – a grab bag – of the ways in which literate characters, even those in dire poverty, inhabit a world shaped as much by words as by material necessity. The words these characters create and read infect, confuse, inspire, sustain and define them.

Bibliography

- Belknap R.L., 1982, “The Didactic Plot: The Lesson about Suffering in *Poor Folk*,” in *Actualité de Dostoevskij*, a cura dell’Istituto di Slavistica, Istituto Universitario di Bergamo, ed. Nina Kauchtschischwili, Genova, La Quercia Edizioni: 65–79.
- , 1997, “Survey of Russian journals, 1840–1880,” in *Literary Journals in Imperial Russia*, ed. D.A. Martinsen, Cambridge Studies in Russian Literature, Cambridge, Cambridge University Press: 91–116.
- Berman A., 2012, “Raskolnikov’s Brother: The Major Role of Minor Siblings in *Crime and Punishment*,” (paper delivered in November, 2012 at the ASEES meeting in New Orleans).
- Dickens C., 1981, *David Copperfield*, Oxford, Oxford University Press.
- Dostoevskii F.M., 1972–1990, *Polnoe sobranie sochinenii v tridsati tomakh*, Leningrad, Nauka.
- , 1976, *The Brothers Karamazov*, ed. Ralph E. Matlaw, New York, Norton Critical Edition.
- , 1977, *Dostoevsky’s Occasional Writings*, Trans. and ed. David Magarshack, Evanston, Northwestern University Press.
- , 1988a, *Complete Letters: Volume One 1832–1859*, Edited and translated by David Lowe and Ronald Meyer, Ann Arbor, Ardis.
- , 1988b, *Poor Folk and Other Stories*, Translated and with an introduction by David McDuff, London, Penguin Books.
- , 1994, *A Writer’s Diary*, trans. and annotated by Kenneth Lantz, 2 vols., Evanston, Northwestern University Press.
- Frank J., 1976, *Dostoevsky: The Seeds of Revolt: 1821–1849*, I, Princeton, Princeton University Press.
- Freud S., 1962, “Dostoevsky and Parricide,” (1927) reprinted in *Dostoevsky: A Collection of Critical Essays*, ed. R. Wellek, Englewood Cliffs, N.J., Prentice Hall: 98–111.

²⁴ Dostoevskii 1972-1990, vol. 15: 193; Dostoevsky 1976: 731.

- Frye N., 1957, *Fearful Symmetry*, Princeton, Princeton Univ. Press.
- Maikov V.N., 1891, *Kriticheskie opyty*, Sankt-Peterburg.
- Miller, Feuer R., 2007, *Dostoevsky's Unfinished Journey*, New Haven, Yale University Press.
- Mironov B.N., 1999, *Sotsial'naia istoriia Rossii perioda imperii (XVIII-nachalo XX v.)*, Sankt-Peterburg, Izd. Dmitrii Bulanin.
- Todd W.M., III, 1997, "Periodicals in literary life of the early nineteenth century," in *Literary Journals in Imperial Russia*, ed. D.A. Martinsen, Cambridge Studies in Russian Literature, Cambridge, Cambridge University Press: 37–63.

ПУБЛИЧНЫЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЧТЕНИЯ ЭПОХИ ВЕЛИКИХ РЕФОРМ КАК ПРИМЕР КОММУНИКАТИВНОЙ (НЕ)УДАЧИ

Раффаэлла Вассена
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Одной из характерных черт общественного настроения в России шестидесятых годов XIX века стало растущее желание самовыражения, завладевшее всем обществом после объявления о начале реформ. Всеобщее возбуждение быстро нашло выход в организации новых общественных, культурных, экономических объединений, а также во множащихся день ото дня собраниях и “говорильнях,” публичных диспутах, публичных лекциях, литературных вечерах, музыкальных утрениках, любительских спектаклях, танцевальных вечерах, концертах, маскарадах, лотереях, аукционах, благотворительных инициативах разного рода.¹ И сдержать эту бьющую ключом энергию общения, пробужденную началом реформ, оказалось совсем непросто. Десятилетие шестидесятых в России – время социального брожения, общественных дебатов и дискуссий, но также и время противостояния, непонимания, умеренных уступок, которые чередовались с острой реакцией со стороны властей. Примером этого служат публичные литературные чтения, одно из самых характерных явлений этого времени, достигшее наибольшей популярности в период между 1860 и 1862 годами.²

До 1860 года русские литераторы читали вслух свои произведения преимущественно в узком кругу коллег и любителей, или в литературных

¹ Подробнее об этом см. Кимбэлл 1992; Lindenmeyr 1996. О значении ‘звучащей речи’ в эпоху Великих реформ см. Lovell 2013a; Lovell 2013b.

² Феномен несколько обойден вниманием критики. Намеки на публичные литературные чтения 1860-х годов можно найти в Аронсон, Рейсер 2001: 275–279; Сажин 1978: 155–157; Кимбэлл 1992: 165. О публичных литературных чтениях, особенно о тех, где выступал Ф.М. Достоевский, см. также Волгин 1986: 64 и след.; Тодд 2002.

салонах. Есть сведения и о том, что публичные литературные чтения проходили и в сороковые годы XIX века,³ однако произведения как правило читались не самими авторами, и чтения не привлекали толпы слушателей. Новизна литературных чтений шестидесятых годов заключается в том, что впервые самые знаменитые литераторы выступали перед большой публикой, с которой взималась за это плата. И в свою очередь зрители «литераторов бежали не только слушать, а и смотреть, пожалуй, даже больше смотреть, чем слушать...»⁴

Организовать публичное чтение – означало начать коммуникативный процесс, который совершался вокруг сообщения (читаемого текста) и одновременно вовлекал в себя различных участников – от литератора до публики, не говоря уже о критиках и цензорах. Отличительной чертой коммуникативного процесса публичных чтений при сопоставлении его с литературным ‘каноническим’ процессом является канал, через который он происходил. Чтение вслух на публике выявляет у читаемых вслух литературных произведений особенные характеристики, какие при чтении ‘про себя,’ пожалуй, не проявились бы так заметно. В контексте эпохи Великих реформ чтение вслух определенных текстов обостряло их идеологический потенциал до крайнего предела. Нет ничего удивительного в том, что обстановка, в которой происходило публичное чтение могла влиять на восприятие читаемого текста: представим себе переполненный зал, выход литератора на сцену, модуляции его голоса, мимику, эйфорию публики. Однако в особенном историческом контексте начала шестидесятых годов в России читаемые на публичных чтениях произведения преобразались до такой степени, что, казалось, их не узнавали сами авторы. Словно одно и то же произведение говорило на нескольких языках в зависимости от того, слушалось ли оно или читалось, кто его читал и кто слушал, и когда оно читалось или слушалось. Таким образом, чтение порождало своего рода ‘коммуникативное короткое замыкание.’

Чем обуславливалось это короткое замыкание, и на каком этапе коммуникативного процесса оно возникало? Каково было истинное содержание публичных чтений шестидесятых годов: культурный и литературный эксперимент, который провалился также и из-за тех (но не только), кто старался преобразовать их в платформу для революционной пропаганды, либо осознанный и намеренный акт протеста против правительства? Нельзя однозначно и окончательно ответить на эти вопросы. Факторы, определившие возникновение и развитие, или отклонение от первоначального замысла публичных чтений в период реформ, были многочисленны и

³ См. Гоголь 1937-1952, 8: 233–234; Никитенко 1955: 258-260.

⁴ Вейнберг 1895: 96-97.

разнообразны.⁵ Тем не менее, если рассматривать публичные чтения как коммуникативный эксперимент, то приходится констатировать, что мы находим гораздо больше признаков в пользу тезиса о провальности этого проекта, нежели его успешности.

Главным организатором публичных литературных чтений в России стал Литературный фонд, или Общество для пособия нуждающимся литераторам и ученым. В ноябре 1859 года по предложению А.Ф. Писемского, А.Н. Островского и И.С. Тургенева, Комитет Общества постановил организовать публичное чтение с целью сбора средств.⁶ Это первое чтение состоялось 10 января 1860 года в Петербурге в зале Пассажа, на Невском проспекте. На этом чтении выступили: Тургенев, прочитавший свою еще неизданную статью “Гамлет и Дон-Кихот,” Н.А. Некрасов, продекламировавший стихотворения “Блажен незлобивый поэт ...” и “Еду ли ночью по улице темной,” А.Н. Майков, выступивший с поэмой “Приговор,” В.Г. Бенедиктов со стихами “И ныне” и “Борьба,” Я.П. Полонский с стихотворениями “Наяды” и “Иная зима” и Б.М. Маркевич – с переводом некоторых отрывков из *Ричарда III* в переводе А.В. Дружинина.⁷ Вечер имел полный успех, и в последующие месяцы состоялись многочисленные публичные литературные чтения и литературные спектакли⁸ в пользу самого Общества, воскресных школ, бедных студентов, и т.д., организованные не только Обществом, но также и другими обществами или частными лицами как в Петербурге или Москве, так и в провинции.⁹

Предложение организовать публичное чтение исходило главным образом от членов Общества для пособия нуждающимся литераторам и

⁵ Подробнее об этом см. Vassena 2014.

⁶ Рукописный Отдел Российской Национальной Библиотеки (далее РО РНБ). Ф. 438 (Комитет Общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым - Литфонд), ед. хр. 1 (Журналы заседаний Комитета Общества 8 ноября 1859 г. – 6 января 1864 г.), лл. 7 об., 9 об. Разумеется, публичные литературные чтения представляли собой лишь один из источников доходов Общества. Другими источниками являлись пожалования императорской семье, ежегодные взносы членов Общества, пожертвования отдельных лиц, проценты от продажи периодических изданий и из некоторых книжных магазинов, доходы от публичных лекций, спектаклей, концертов (см. РО РНБ, ф. 438, ед. хр. 9 (Приложения к журналам заседаний Комитета и собраний о-ва за 1861 г.), лл. 63-63 об.).

⁷ РО РНБ, ф. 438, ед. хр. 1, л. 15.

⁸ На заседании 17 февраля 1860 года, по предложению П.И. Вейнберга и А.Ф. Писемского, Комитет Общества нуждающимся литераторам и ученым постановил устроить литературные спектакли с целью сбора средств (РО РНБ, ф. 438, ед. хр. 1, л. 41 об). Первый литературный спектакль состоялся 14 апреля 1860 года в зале Руадзе: в постановке *Ревизора* Н.В. Гоголя участвовали литераторы, в том числе Писемский в роле Городничего, Вейнберг в роле Хлестакова, Ф.М. Достоевский в роле почтмейстера, И.С. Тургенев, А.Н. Майков, А.В. Дружинин, Д.В. Григорович и А.А. Краевский в ролях купцов. На втором литературном спектакле, состоявшемся 18 апреля 1860 года, были поставлены *Провинциалка* Тургенева и *Женитьба* Гоголя. Об этих двух спектаклях см. Вейнберг 1895.

⁹ РО РНБ, ф. 438, ед. хр. 1, л. 33 об., 36, 36 об., 40 об.

ученым (но также и извне) которые, в зависимости от контекста, могли предложить один или несколько текстов для чтения. Среди чтецов мы находим, помимо уже упомянутых, также А.Н. Островского, Ф.М. Достоевского, А.Ф. Писемского, реже – И.А. Гончарова, Н.Г. Чернышевского и украинского поэта Т.Г. Шевченко. У каждого чтеца была своя техника декламации: о голосе Тургенева современники пишут, что он умел передать характер самых разных своих персонажей при помощи бесконечного количества оттенков интонации;¹⁰ Островский любил читать очень медленно, словно желая услышать всю акустическую текстуру собственного голоса;¹¹ Достоевский имел слабый и монотонный голос;¹² Гончаров читал безупречно, но излишне отстраненно и формально;¹³ у Некрасова был слабый голос, почти загробный, настолько характерный, что скоро распространилась мода на чтение *à-la Nekrasov*;¹⁴ Писемского считали мастером передавать интонации различных персонажей,¹⁵ а Полонский порой напротив скользил к тону излишне возвышенному и искусственному.¹⁶

Что касается критериев, на основании которых литератор выбирал произведение для чтения, особенно в начале, обнаруживается стремление выбирать неизданные или печатающиеся в толстых журналах тексты, с очевидной целью прорекламировать их. Иногда происходило и так, что полученный от исполнения еще неизданного произведения успех подталкивал какого-либо издателя заполучить права на его издание.¹⁷ Такой ход дела показывает, что между журналистикой и публичными чтениями была установлена тесная связь, и помимо выполнения благотворительных целей, чтения удовлетворяли и коммерческие интересы.

Обращаясь к жанрам читаемых произведений, отметим, что здесь преобладали поэтические тексты, отобранные по принципу краткости и того впечатления, которое они могли производить на публику;¹⁸ не редки были и короткие рассказы, отрывки из театральных пьес, главы романов, статьи. Чтецы стремились выбирать произведения, отражавшие

¹⁰ Ср. Павлова 1946: 116-117; Суворин 1875: 212-213; Садовников 1923: 76.

¹¹ Ср. Максимов 1909: 149.

¹² Ср. Поссе 1990: 440.

¹³ Пантелеев 1905-1908: 149.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же, 148; Вейнберг 1895: 99.

¹⁶ Венгеров 1911-1919, 4: 29.

¹⁷ Е.А. Штакеншнейдер пишет, что энтузиазм, вызванный чтением стихотворений Бедениктова 10 января 1860 года, побудил Некрасова опубликовать их в *Современнике* (Штакеншнейдер 1934: 247).

¹⁸ Вопрос о необходимости сократить тексты для чтения и ограничить длительность выступлений неоднократно обсуждался в прессе. См., например, письмо в редакцию "Два слова о литературных вечерах," *Санкт-Петербургские ведомости*, 20 апреля 1861, № 89; см. также "Петербургская жизнь. Заметки Нового поэта," *Современник*, 1860, № 3: 209.

дух времен, и не редкостью были более или менее открытые отсылки на проводимые реформы. Некоторые произведения повторялись настолько часто, что пресса зачастую ставила под сомнение богатство фантазии авторов,¹⁹ пусть даже и причина по всей видимости была в большой терпимости цензуры по отношению к одним текстам и меньшей – к другим. Островский часто читал сцены из драмы *Свои люди сочтемся*, Достоевский – отрывки из *Записок из Мертвого дома*, Писемский – свой рассказ *Старая барыня*, а Майков так часто предлагал свою поэму “Поля,” что А.Ф. Кони вспоминает:

Без “Полей” не обходилось ни одно литературное чтение, и стоило Майкову появиться на эстраде и прочесть что-либо другое, как из публики начинали раздаваться требования: “Поля!,” “Поля!”, что подало повод одному из сатирических журналов изобразить Майкова пред многочисленной аудиторией, с ужасом повторяющего вместе с нею свой стих: “А там поля, опять поля!”²⁰

На основании предлагаемых произведений, Комитет Общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым составлял предварительную программу, которая затем совокупно отправлялась попечителю учебного округа Санкт-Петербурга, дабы получить его разрешение. Тот, в свою очередь, предъявлял тексты в Главное Управление Цензуры, которое указывало, что можно и что нельзя было читать. Под контроль Главного Управления Цензуры попадали и уже опубликованные драматические тексты, которые только в 1862 году перешли в юрисдикцию Министерства внутренних дел и Третьего отделения.²¹ На основании этих указаний, попечитель выдавал или не выдавал разрешение. Если разрешение было получено, Комитет определял программу и печатал объявления, а также размещал извещения о вечере в печати, обычно в разделе “Разные известия”

¹⁹ О дебатах в прессе по поводу публичных чтений см. Vassena 2014: 55-57.

²⁰ Кони 1965: 136-137. О восторженном восприятии публикой стихотворения Майкова см. также Н. Безрылов [А.Ф. Писемский], “Фельетон. Пестрые заметки,” *Библиотека для чтения*, 1862, т. 169: 138.

²¹ Согласно Новому уставу 1828 года, драматические произведения относились к компетенции общей Внутренней цензуры в том, что касалось одобрения пьес к изданию, и к компетенции Третьего отделения в том, что касалось их цензурования для постановки на сцене (см. Три века Санкт-Петербурга, 2: 657). Этот двойной барьер цензуры оправдывался опасениями, что произведение, представленное в театре, может иметь больший эффект на публику, нежели текст напечатанный. По меньшей мере в начале, тексты в программе для публичных чтений проходили тот же самый цензурный маршрут текстов для печати; только в июне 1862 года, на фоне повторяющихся беспорядков, цензура текстов для публичного прочтения перешла в юрисдикцию Министерство внутренних дел и Директора Третьего отделения (подробнее об этом см. Vassena 2014: 61).

Санкт-Петербургских ведомостей, с указанием участников, времени и места вечера, а также цены на билеты.

Публичные чтения пользовались чрезвычайной популярностью среди публики.²² Сам факт того, что зритель видел писателя на сцене, высвобождал в нем целую бурю эмоций, которые переворачивали всю его сущность. Пример такого эмоционального восприятия мы можем найти в дневнике одного неизвестного преподавателя морского кадетского корпуса, который записал свои впечатления после посещения публичного чтения 10 января 1860 года:

Народу тьма. В 8 часов началось. Вышел Полонский [...]. Читал декламаторски “Наяды,” “Зима.” Шумно аплодировали. Я не помнил себя. Так сладко мне было... Вышел Майков. Его встретили аплодисментами. Он читал стоя... Лишь до того места, где есть слово “свобода,” ему все так и разразились аплодисментами. Знамя времени! ... Чувств не могу передать... Когда явился Тургенев, настоящий степной помещик, весь обросший бородой, все лицо в волосах седых, то шуму, и крику, и клику также не было пределу. [...] Вышел Некрасов, смуглый, худой, задумчивый, будто убитый жизнью. Болезненным и тихим голосом он читал. [...] Боль подступала к сердцу, и я совершенно чувствовал справедливость его слов: “Когда под сердце подойдут сдержанные муки, тогда пою.” Так рвал мою душу на части, что я и подверженный пытке не так бы страдал.²³

Достаточно взглянуть на программы публичных литературных чтений, чтобы понять, что, по крайней мере на первых порах, правительство довольно терпимо относилось к этому новому явлению, и даже относительно легко выдавало разрешения. Случалось так, что со сцены звучали тексты, пестрящие воинственной риторикой, такие как “И ныне” и “Борьба” Бенедиктова, которые были прочитаны на первом литературном чтении 10 января 1860 года и чьи заключительные строчки содержали следующее:

²² Судя по материалам, нами располагаемым, среди публики были литераторы, порой и дворяне (и иногда даже члены императорской семьи), чиновники, служащие, военные, небольшое количество женщин, но большую часть публики составляли студенты (см. Нескажусь [П.Д. Боборыкин], “Фельетон. Пестрые заметки,” *Библиотека для чтения*, 1862, № 2: 140-143). Такая популярность вечеров вскоре заставила Комитет Общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым искать более вместительные, по сравнению с залом Пассажа, залы, например, зал Дома Руадзе (наб. Мойки, 61) и зал Бенаркади (на Невском пр.).

²³ Цит. в Сажин 1989: 8-9.

Не унывай, о малодушный род!
Не падайте, о племена земные!
Бог не устал: Бог шествует вперед;
Мир борется с враждебной силой Змия.
(И ныне, 1860)

И ныне мы пошли бы в бой –
Не ради гроба лишь святого,
Но с тем, чтоб новою борьбой
Освободить Христа живого!
(Борьба, 1860)

Однако вскоре ситуация изменилась: стало очевидным, что определенные произведения, или, скорее, определенные слова, прочитанные на публике, вызывали в слушателях отклик, выходящий за рамки эстетического наслаждения, и приводили к крайним проявлениям реакции. Сам факт возможности увидеть писателя на сцене, услышать вибрацию его голоса, почувствовать увлеченность окружающей зрителя публики, дать волю своим эмоциям, рождал в публике шестидесятых годов иррациональное возбуждение, которого не могло спровоцировать чтение ‘про себя’ тех же самых текстов. В своем дневнике Е.А. Штакеншнейдер, отмечая, какой эффект производили на публику отдельные слова такие как “деспот,” “гласность,” “гуманность,” “свобода,”²⁴ приходит к парадоксальному выводу, что публике было безразлично содержание того, что читалось. И правда, одни и те же бурные реакции могли сопровождать чтение как потенциально опасных, так и относительно невинных текстов, чьи авторы не стремились передать между строк каких-либо недозволенных сообщений.²⁵ Вследствие этого, цензура стала чаще вырезать и запрещать произведения, если те расценивались ею как потенциально опасные для прочтения вслух на публике и это касалось даже произведений, уже опубликованных в печати.²⁶ Несмотря на это, основополагающее качество читателя-цензора – ‘умение читать между строк,’ подвергалось постоянным испытаниям. Были такие тексты, чьи интерпретации невозможно было определить заранее, и литераторы, которые считались публикой умеренно либеральными или даже консерваторами, неожиданно превращались в крайних радикалов. Показателен в этом смысле

²⁴ Так, например, случилось 10 января 1860 года, когда Майков, прочитав стихи “Словом, все пришли на память/Золотые сердца годы/Золотые грезы счастья/Золотые дни свободы,” не смог читать дальше, так как он был покрыт аплодисментами (Штакеншнейдер 1934: 246).

²⁵ Там же: 281-282.

²⁶ Ср. Солдатенков 1890: 557.

пример славянофила А.Н. Майкова и его поэмы “Поля,” написанной в ознаменование крестьянской реформы 1861 года. После доклада цензора о тексте “Поля,” 4 декабря 1861 года министр Народного Просвещения Е.В. Путятин выдал разрешение на чтение поэмы Майкова, при условии, что при чтении будут изъяты центральные строфы поэмы, в которых старый крестьянин жаловался на последующую после отмены крепостного права запущенность земель:

И тут старик
Повел рассказ, как врозь идет
Весь княжний двор: шалит мужик,
Заброшен сахарный завод,

Следа уж нет оранжерей,
Охота, птичник и пруды,
И все забавы для гостей,
И каруселы, и сады.

Все в запущеньи, все гниет...
Усадьба – прежде городок
Была! Везде присмотр, народ!
И пей и ешь! Все было впрок!

“Да, вспомнешь про старину! –
Он заключил. – Был склад да лад!
Э, ну их с волей! Право, ну!
Да что она – один разврат!

Один разврат!” - он повторял...
Отживший мир в его лице,
Казалось, силы напрягал,
Как пламя, всплхнуть при конце...

“Вот парень вам из молодых, –
Сказал он, кинув грозный взгляд
На ямщика. – Спросите их,
Куда глядят? Чего хотят?”

Тот поглядел ему в лицо,
Но за ответом стал в тупик.
Никак желанное словцо
Не попадало на язык...

“Чего?” – он начал было вслух...
Да вдруг как кудрями встряхнет,
Да вдруг как свистнет во весь дух, –
И тройка ринулась вперед!

Вперед – в пространство без конца!
Вперед – не внемля ничему!
То был ответ ли молодца,
И кони ль вторили ему, –

Но мы неслись, как от волков,
Как из-под тучи грозовой,
Как бы мучителей-бесов
Погоню слыша за собой...²⁷

Эти цензурные установки сильно удивили Майкова, который в своем длинном письме председателю Общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым Е.П. Ковалевскому от 6 декабря 1861 года жаловался на то, что его не поняли, и постарался объяснить слово за словом смысл своих стихов, которыми намеревался восхвалять, а не критиковать крестьянскую реформу:

Получив вчера от Вас мое стихотворение “Поля,” я крайне был удивлен, что цензура вымарала в нем почти весь его смысл, и пришел к убеждению, что она остановилась только на одном поверхностном прочтении. Я стал вдумываться в эту пьесу и уверился, что из нее *нельзя* вывести иного заключения, как следующее.

В ней представлен дворовый человек, который недоволен ‘волей.’ Взят мною дворовый как представитель рабского, испорченного класса; он с помещиком старого времени кутил, даже разбойничал иногда вместе, словом, был его сеидом; правда, был бит и барином, но зато чванился перед дворней и мужиками, играл роль, вертел всем домом, – явление ненавистное, но нам всем знакомое. [...] Такой человек недоволен ‘волей’ потому, что она лишила его прежнего значения, что он уже старому не может удовлетворять своим страстям и порокам, и, разумеется, плачет по старине и ругает новое. [...] Это ясно для каждого, кто имеет хоть какое-нибудь понятие о художе-

²⁷ Майков 1977а: 360-361, 831. Сообщение Путьятина хранится в РО РНБ, ф. 438, ед. хр. 9, лл. 377-377 об.

ственном образе. Надо брать смысл всей пьесы, а не отдельные выражения: ведь мой старик смешон тем, что в своих lamentациях плачет и о *каруселях для гостей!* Неужели не ясно!

Далее: этот холон пристаёт к ямщику, чтоб тот сказал, чего они хотят? Ямщик не находится, что отвечать: да разве инстинктивный еще человек может сказать что-нибудь определенное? А в его движении, что он поскакал, видно только, что он, по инстинкту, *хочет и в жизни уйти от того порядка, который уничтожен уже правительством, уйти “как от волков,” “как из-под тучи грозовой”* и пр. Ведь этими чертами характеризуется *старый крепостной порядок!* А куда уйти? он и этого не может сказать, а к чему-то уже осуществляющемуся лучшему, что характеризуется последним стихом: *А даль-то, даль – как широка!* Ясно – это горизонт, открытый новым Положением.

Если бы можно было обратить внимание цензуры на общий смысл пьесы, а не на отдельные выражения, взятые без связи, то она бы тотчас нашла, что эта пьеса есть самая *большая похвала Положению 19 февраля*, какую я только могу сказать, по эпическому складу моего литературного дарования, а эту похвалу мне даже хочется заявить публично, ибо я душевно сочувствую этому величайшему деянию нашего Государя.

Впрочем, для большей ясности, но в границах моего искусства я сделал некоторые изменения в кой-каких стихах, чтобы рельефнее выставить мою мысль. Может быть, эти поправки в глазах цензуры прольют более ясный свет на все содержание пьесы, и я почти не сомневаюсь, что с этими поправками она ее дозволит для чтения. Вверяю Вам еще раз мое детище, похлопочите, чтобы и теперь оно не вышло уродом. Ей-богу, в нем нет никакой затаенной мысли!²⁸

Сохранившиеся материалы не позволяют нам восстановить изменения, внесенные Майковым в текст, чтобы лучше донести смысл поэмы, однако о его попытке может свидетельствовать уже одно только изменение названия, представленного в программе вечера 29 декабря 1861 года как “Из путевых впечатлений.”²⁹ По всей видимости, тот факт, что не сохранилось иных сообщений цензурных органов после чтений от 4 декабря 1861 года, означает, что версия, прочитанная Майковым на вечере 29 декабря, не содержала вырезанных цензором строк. И следовательно в тот вечер в зале должны были звучать следующие заключительные строки:

²⁸ Майков 1977б: 111–112.

²⁹ Санкт-Петербургские ведомости, 24 декабря 1861, № 286.

Неслись... А вдруг по сторонам
Поля мелькали, и не раз
Овечье стало здесь и там
Кидалось в сторону от нас...

Неслись... “Куда ж те дьявол мчит!” –
Вдруг сорвалось у старика.
А тот летит, лишь вдаль глядит,
А даль-то, даль – как широка!³⁰

Отречение Майкова от приписываемых поэме скрытых значений и его жалобы на неспособность цензора проникнуть в поэтический язык не исчерпывают вопрос о таком заметном разрыве между коммуникативным замыслом поэта и пониманием “Полей” не только цензурой, но и широкой публикой и даже ‘компетентными читателями’ – критиками и журналистами того времени. Предписания цензуры на поэму Майкова, а также изменения, им же внесенные, оказались мало эффективными: именно чтение заключительных строк на публичном литературном чтении в пользу бедных студентов 2 января 1862 г. сорвало столь бурные овации зала, что, как писал сотрудник *Отечественных записок*, “Казалось, вся эта тысячеглавая публика готова была вскочить к лихому ямщику на телегу и крикнуть: ‘пошел!’.”³¹ Эта реакция публики удивила даже агента Третьего Отделения, находившегося среди публики, и заставила его выразить сомнение о том, что поэма действительно подверглась цензуре.³² Тем не менее, не позднее чем через месяц, поэма Майкова, после публикации в журнале *Время*, была остро подвергнута критике радикальной печатью за свой “скромный либерализм.”³³

Другой случай показывает, как для публики порой читаемый текст чудесным образом приобретал способность преобразоваться вплоть до того, что получал совершенно иное значение и ‘таким образом’ давал место скандальным двусмысленностям. Самым известным стало публичное чтение 2 марта 1862 года в пользу нуждающихся студентов, где историк и организатор первых в России воскресных школ П.В. Павлов прочитал

³⁰ Майков 1977а: 361.

³¹ “Современная хроника России,” *Отечественные записки*, 1862: № 2: 2-3. Интересно, что сотрудник *Отечественных записок* цитирует и те строки “Полей” (из “Тот поглядел ему в лицо...” до “Погоню слыша за собой...”), которые не были допущены цензором для публичного чтения 29 декабря 1861 г.

³² “Стихотворение это произвело фурор и глубокое впечатление и служит предметом всеобщего разговора. Все видят в этой картине изображение России и впадают в какую-то невыразимую тоску. Неизвестно, было ли оно процenzуровано.” (Цит. по Краснов 1965: 146).

³³ Майков 1977а: 831.

свою речь “Тысячелетие России.” Текст был предварительно просмотрен цензурой и частным образом прослушан большим количеством знакомых самого Павлова, и содержал идею, согласно которой жалкие условия, в которых всегда проживал русский народ, привели к реальной ситуации для возникновения народного бунта, но, по счастью, предпринятые реформы царя остановили его. И тем не менее, шум и возбуждение публики в зале благоприятствовали превратному пониманию речи Павлова, смысл был искажен, и некоторые фразы были совершенно изменены: например, свидетели пишут, что фраза “Ко времени вступления на престол ныне благополучно царствующего Государя, чаша народных страданий преисполнилась,” дошла до ушей публики как “Во время вступления на престол ныне благополучно царствующего Государя, чаша народных страданий преисполнилась.”³⁴ Смысл, таким образом, был совершенно перевернут, что спровоцировало в зале настоящую массовую истерию, которая имела своим результатом арест Павлова, а позже и ужесточение правил организуемых публичных чтений.

Итак, в какой же момент процесса публичных чтений случалось ‘короткое замыкание,’ которое переворачивало смысл читаемого произведения, опрокидывая планы коммуникативного замысла автора и восприятие различных адресатов текста? Ответ на этот вопрос можно отчасти найти в особенном свойстве российской публики начала шестидесятых годов, свет на которое проливает Н.В. Шелгунов в своих воспоминаниях: “Очень часто публика шла гораздо дальше, стремилась неудержимее и, так сказать, опережала печать, – вот откуда явилось известное мнение, что тогдашний читатель был очень чуткий и читал между строк. [...] Вот эти-то смелые люди и читали между строк то, чего автор иногда совсем и не думал.”³⁵ Желание свободы и изменения, вызванное началом реформ, было столь сильным и страстным, что публике казалось, что она улавливает дерзкие сообщения в читаемых текстах, о которых и сами авторы порой не догадывались. Такие неожиданные реакции низов повлекли перемещение центра тяжести коммуникативного акта от сообщения к коду, с последующим металингвистическим усилением других участников публичных чтений: некоторые литераторы старались направить интерпретацию собственного произведения, предваряя чтение короткой преамбулой, которая сняла бы всякое сомнение относительно скрытых смыслов. Агенты Третьего отделения, затесавшиеся среди публики, в свою очередь, после публичных чтений пробовали ‘перечитывать’ тексты в поисках возможных вредоносных сообщений, которые могли ускользнуть от цензуры.³⁶

³⁴ Пантелеев 1905-1908: 157.

³⁵ Шелгунов 1967: 135.

³⁶ См. донесение агента III отделения о чтении Островским драмы *Козьма Захарыч*

В заключении отметим, что по всей видимости, в коммуникативном процессе, который каждый раз происходил во время публичных чтений, в передачу сообщения систематически вкрадывались всякие разные ‘помехи.’ Именно повторение этих ‘помех’ заставило правительство резко уменьшить количество выдаваемых разрешений. Начиная с 1863 года публичные чтения стали проводиться все реже и реже, чтобы затем полноценно возобновиться только в конце семидесятых годов XIX века.

Свой вклад в эту коммуникативную неудачу внесли на разных уровнях причины политического, культурного, литературного и общественного характера, среди которых важную роль сыграла, с одной стороны, частичная неспособность правительства Александра II толковать общественные настроения, а с другой стороны, прогрессивное идеологическое инспирирование публичных чтений со стороны демократического лагеря. Немалую роль сыграла также непостоянство русской публики начала шестидесятых годов и неподготовленность части литературного мира считаться с требованиями нового зарождающегося гражданского общества. Однако историю возникновения и эволюции публичных чтений в России надо рассматривать прежде всего в свете общего несогласия насчет истинного значения реформ и природы той ‘свободы,’ которую они неизбежно заключали в себе. В глазах большинства, публичные чтения стали символом свободы слова – такой свободы, которую пакет правительственных реформ не предусматривал и которую даже литературный мир, или часть его, понимал гораздо менее радикально, чем массы.

Именно сочетание политических, культурных, общественных и литературных факторов делает из публичных чтений уникальное явление, и еще более интересное постольку, поскольку публичные чтения стали предвестником особого понятия устной коммуникации – ‘звучащей речи’ –, способной заразить аудиторию. За несколько десятилетий это понятие в России преодолело лингвистические и эстетические рамки, и нашло теоретиков в психологической, социологической и политической

Минин: “Люди, слышавшие ее в чтении или читавшие ее в рукописи, говорят про нее просто чудеса: будто бы перед этими стихами бледнеет стих Пушкина, и что, написавши подобное сочинение, поэту следует сломать перо и почить навеки. В этой драме, однако, проведена вредная мысль: Минин, этот исторический исполин, в котором русские привыкли видеть и почитать виновника царствования дома Романовых, Минин, который вместе с Сусаниным есть для народа один из атласов, поддерживающих престол и царский дом, и изображен таковым в драме Полевого *Рука всевышнего* - Минин в драме Островского действует только во имя народа и земщины и ни слова не упоминает о царе” (Цит. по Краснов 1965: 146). Пример драмы Островского показывает, как восприятие неизданных произведений на публичных чтениях имело влияние на последующую историю их публикации. Хроника *Козьма Захарыч Минин*, которую Островский публично читал до и после ее публикации в *Современнике* в январе 1862 года, не получила разрешения на постановку до 1866 года, когда цензура одобрила новый вариант, предназначенный для исполнения.

сферах.³⁷

Приложение

ПУБЛИЧНЫЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЧТЕНИЯ И ЛИТЕРАТУРНЫЕ СПЕКТАКЛИ, СОСТОЯВШИЕСЯ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ В ПЕРИОД 1860-1862 ГГ.

Ниже приводится полный список публичных литературных чтений, сведения о которых мы нашли в архивных материалах Литературного фонда и в петербургской периодике за 1860-1862 гг. Из литературных спектаклей мы приводим только те, доход от которых пошел в пользу Литературного фонда. Для каждого публичного литературного чтения или спектакля указываются: число, место, программа, по возможности, отзывы и итоговый сбор вечера. (Р. В.)

1860

10 января.

Публичное литературное чтение в пользу Общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым. Зал Пассажа:

И.С. Тургенев: “Гамлет и Дон-Кихот”

Н.А. Некрасов: стихотворения “Блажен незлобивый поэт ...” и “Еду ли ночью по улице темной”

А.Н. Майков: поэма “Приговор”

В.Г. Бенедиктов: стихотворения “И ныне” и “Борьба”

Я.П. Полонский: стихотворения “Наяды” и “Иная зима”

Б.М. Маркевич: перевод некоторых отрывков из *Ричарда III* в переводе А.В. Дружинина.³⁸

6 февраля.

Публичное литературное чтение в пользу Общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым. Зал Пассажа:

Б.М. Маркевич – три стихотворения Тютчева: “Весенняя гроза,” “Как птичка ран-

³⁷ Одним из самых интересных примеров теоретического и прикладного изучения ‘звучащей речи’ являлся Институт Живого Слова (1918-1924). Заметно, что в своей вступительной речи, произнесенной 15 ноября 1918 года, А.В. Луначарский, упомянув толстовское определение искусства как “заражение эмоциями,” выявил желание улучшить технику публичного чтения литературных произведений (Записки Института Живого Слова 1919: 18-19).

³⁸ РО РНБ, ф. 438, ед. хр. 1, л. 15. Итоговый сбор вечера: 1076 р. (РО РНБ, ф. 438, ед. хр. 9, л. 10). Отзывы: “Современная хроника России,” *Отечественные записки*, январь 1860, т. 128: 39-40; “Заметки петербуржца,” *Русский мир*, 13 января 1860, № 4.

нею зарей,” и “Пошли Господ свою отраду”

И.А. Гончаров – первую главу (“Софья Николаевна Беловодова”) из своего романа *Эпизоды из жизни Райского*

А.Н. Майков – стихотворение “Нива”

Я.П. Полонский – поэму “На юбилей Шиллера”

И.А. Гончаров – вторую главу (“Софья Николаевна Беловодова”) из своего романа *Эпизоды из жизни Райского*

Б.М. Маркевич – три стихотворения Ф.И. Тютчева и стихотворения Н.Ф. Щербини: “Весенний гимн” и “Я не скажу, природа.”³⁹

23 февраля

Публичное литературное чтение в пользу Общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым. Зал Пассажа:

А.Н. Островский – отрывки из пьесы *Свои люди - сочтемся*

А.Ф. Писемский – рассказ “Старая барыня”

А.Н. Майков – поэму “Последние язычники.”⁴⁰

27 февраля.

Публичное литературное чтение в пользу Общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым. Зал Пассажа:

Повторяется программа 23-го февраля.⁴¹

16 марта.

Публичное литературное чтение в пользу студентов Санкт-Петербургского университета. Зал Санкт-Петербургского университета:

И.С. Тургенев – рассказ “Хорь и Калиныч” из *Записок охотника*

Н.А. Некрасов – стихотворения “Свадьба” и “Школьник”

А.Н. Островский – пьесу *Семейная картина* и отрывки из пьесы *Свои люди - сочтемся*

А.Н. Майков – два стихотворения (одно из которых – “Нива”)

³⁹ РО РНБ, ф. 438, ед. хр. 9, л. 17. Итоговый сбор вечера: 1.025 р., 78 к. (РО РНБ, ф. 438, ед. хр. 1, л. 43 об.). Отзывы: “Петербургская жизнь. Заметки Нового поэта,” *Современник*, февраль 1860, т. 79: 376; “Летопись общественной жизни,” *Русский мир*, 17 февраля 1860, № 13.

⁴⁰ РО РНБ, ф. 438, ед. хр. 1, л. 36, 36 об. Отзывы: “Петербургская жизнь. Заметки Нового поэта,” *Современник*, март 1860, т. 80: 208–09; “Летопись общественной жизни,” *Русский мир*, 27 февраля 1860, № 16.

⁴¹ Итоговый сбор вечеров 23 и 27 февраля 1860 г.: 2.019 р. (РО РНБ, ф. 438, ед. хр. 1, л. 47 об.).

А.Ф. Писемский – рассказ “Старая барыня.”⁴²

14 апреля.

Литературный спектакль в пользу Общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым. Зал Руадзе:

Постановлен *Ревизор* Н. В. Гоголя

В ролях: П.И. Вейнберг (Хлестаков), А.Ф. Писемский (Городнич), Ф.М. Достоевский (Щепкин), Ф.А. Кони (Абдулин), А.Н. Майков, А.В. Дружинин, Д.В. Григорович, А.А. Краевский, И.С. Тургенев (купцы). Остальные роли исполняют актеры Александринского театра.⁴³

18 апреля.

Литературный спектакль в пользу Общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым. Зал Руадзе:

Постановлены *Провинциалка* И.С. Тургенева и *Женитьба* Н.В. Гоголя

В ролях (из литераторов): А.Ф. Писемский (Подколесин), П.И. Вейнберг (Кочкарев).⁴⁴

11 ноября.

Публичное литературное чтение в пользу частных воскресных школ. Зал Пассажа:

В.Г. Бенедиктов – два стихотворения

Ф.М. Достоевский – главу из повести “Неточка Незванова”

Я.П. Полонский – стихотворения “К женщине” и “Нищий”

А.Ф. Писемский – акт из пьесы *Горькая судьбина*

А.Н. Майков – стихотворения “Савонаролла” и “Песни”

Т.Г. Шевченко – три малороссийских стихотворения.⁴⁵

18 декабря.

Публичное литературное чтение в пользу Общества для пособия нуждающимся

⁴² Отзыв: *Санкт-Петербургские ведомости*, 20 марта 1860, № 63.

⁴³ Репродукцию афиши спектакля см. в Вейнберг 1895: 105. Отзывы: “Петербургская жизнь. Заметки Нового поэта,” *Современник*, апрель 1860, т. 80: 445; Н. Степанов, “Ревизор в спектакле любителей,” *Искра*, 1860, № 17: 177.

⁴⁴ Отзыв: “Петербургская жизнь. Заметки Нового поэта,” *Современник*, апрель 1860, т. 80: 445. Итоговый сбор литературных спектаклей за 14 и 18 апреля 1860 г.: 3,578 р. (РО РНБ, ф. 438, ед. хр. 1, л. 66).

⁴⁵ *Санкт-Петербургские ведомости*, 9 ноября 1860, № 244.

литераторам и ученым. Зал Пассажа:

А.И. Руновский – “Жизнь Шамиля, или самим рассказанная”

В.Г. Бенедиктов – стихотворение “Искусство и природа”

Т.Г. Шевченко – стихотворение “Семен Палый”

А.Н. Майков – стихотворение “Сфинкс”

Я.П. Полонский – стихотворение “Нищий.”⁴⁶

1861

15 января.

Публичное литературное чтение в пользу воскресных школ. Зал Пассажа:

А. Ристори – из Данте

А.Н. Майков – стихотворение “Из очерков Неаполя”

Я.П. Полонский – стихотворения “Италия,” “Аспазия,” “Царица Тамара”

А.Ф. Писемский – отрывки из повести “Гаваньские чиновники” Генслера

П.П. Чубинский – три стихотворения Н.Ф. Щербини

В.Г. Бенедиктов – стихотворение “Воскресные школы”

Ф.М. Достоевский – отрывки из романа *Бедные люди*.⁴⁷

23 марта.

Публичное литературное чтение в пользу покровской безплатной школы. Зал Пассажа:

П.А. Кулиш

А.Н. Майков

А.Ф. Писемский

Я.П. Полонский

М.П. Розенгейм⁴⁸

14 апреля.

Публичное литературное чтение в пользу бедных студнетов. Зал Санкт-Петербургского университета:

⁴⁶ *Санкт-Петербургские ведомости*, 16 декабря 1860, № 274. Итоговый сбор вечера: 217 р. 50 к. (РО РНБ, ф. 438, ед. хр. 1, л. 126). Отзыв: Виктор П., “Заметки,” *Русский мир*, 21 декабря 1860, № 99.

⁴⁷ *Санкт-Петербургские ведомости*, 13 января 1861, № 10. Отзыв: “Петербургская жизнь. Заметки Нового поэта,” *Современник*, январь 1861, т. 85: 141.

⁴⁸ *Санкт-Петербургские ведомости*, 21 марта 1861, № 65. В программе не указаны читаемые произведения.

Н.И. Костомаров – Воспоминания о двух малярах
А.Н. Майков – стихотворения “Бабушка и внучек” и “Картинка”
Я.П. Полонский
Н.А. Некрасов – стихотворения “На Волге” и “Песня Еремужке.”⁴⁹

10 декабря.

Публичное литературное чтение в пользу бедных учащихся. Зал 1-ой гимназии:

С.В. Максимов – “Колодники в дороге”
Я.П. Полонский – стихотворение
П.Л. Лавров – “Даламбер”
А.Н. Майков – стихотворение
М.И. Семевский – “Из путевых записок”
В.И. Водовозов – из поэмы Гейне “Германия”
И.Ф. Горбунов – рассказ “Лес”
В.С. Курочкин – стихотворение “Сплетник.”⁵⁰

29 декабря.

Публичное литературное чтение в пользу Общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым. Зал Бенаркади:

И.Ф. Горбунов – сцену из народного быта “Лес”
А.Н. Майков – стихотворение “Из путевых впечатлений”
А.Ф. Писемский – повесть “Батька”
Н.А. Некрасов – стихотворение “О погоде”
Н.В. Успенский – рассказ “Из записок неизвестного.”⁵¹

1862

2 января.

Публичное литературное чтение в пользу студентов 1-ой Петербургской гимназии.
Зал 1-ой гимназии:

Н.А. Некрасов – “О Добролюбове”
А.Н. Майков – “Поля.”⁵²

⁴⁹ Санкт-Петербургские ведомости, 12 апреля 1861, № 83.

⁵⁰ Санкт-Петербургские ведомости, 9 декабря 1861, № 273.

⁵¹ Санкт-Петербургские ведомости, 24 декабря 1861, № 286. Итоговый сбор вечера: 529 р. (РО РНБ, ф. 438, ед. хр. 11 (Приложения к журналам заседаний Комитета и собраний о-ва за 1862 г.), л. 25).

⁵² “Современная хроника России,” *Отечественные записки*, 1862: № 2: 2-3.

15 января.

Публичное литературное чтение в пользу Общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым. Зал Бенаркади:

А.Н. Островский – *Козьма Захарьевич Минин*.⁵³

21 января.

Публичное литературное чтение в пользу бедных студентов Медико-хирургической Академии. Зал 1-ой гимназии:

Я.П. Полонский – стихотворение

В.И. Водовозов – из поэмы Гейне “Герман”

П.Л. Лавров – “Анабаптисты”

А.Н. Майков – стихотворение

И.Ф. Горбунов – сцены из народной жизни

Н.А. Некрасов – стихотворения

А.В. Лохвицкий – “Литература и суд”

Н.В. Успенский – драматические сцены из народного быта

В.С. Курочкин – из Беранже

И.Ф. Горбунов – сцены из народной жизни.⁵⁴

27 января.

Литературный спектакль в пользу Общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым. Зал Пассажа:

Постановлены: комедия А.Н. Островского *Воспитанница*, *Что имеем – не храним, потерявши плачем* Соколова, *Тяжба* Н.В. Гоголя.

В постановке принимает участие бывшая артистка Московского театра А.Т. Сабурова.⁵⁵

4 февраля.

Публичное литературное чтение в пользу воскресных школ. Зал 2-ой гимназии:

Ф.М. Достоевский – отрывок из *Записок из Мертвого Дома*

Я.П. Полонский – стихотворение

⁵³ *Санкт-Петербургские ведомости*, 14 января 1862, № 10. Итоговый сбор вечера: 486 р. (РО РНБ, ф. 438, ед. хр. II, л. 27). Отзыв: “Театральная и музыкальная хроника,” *Русский мир*, 20 января 1860, № 3.

⁵⁴ *Санкт-Петербургские ведомости*, 13 января 1862, № 9.

⁵⁵ *Санкт-Петербургские ведомости*, 24 января 1862, № 18. Итоговый сбор вечера: 614 р. (РО РНБ, ф. 438, ед. хр. II, л. 34 об.). Отзывы: Н. Безрылов [А.Ф. Писемский], “Фельетон. Пестрые заметки,” *Библиотека для чтения*, 1862, т. 169: 135-138; “Театральная и музыкальная хроника,” *Русский мир*, 3 февраля 1862, № 5.

П.Л. Лавров – “Амбросий Медиоланский и Андрей иезуит”
М.И. Семевский – из “Волжских заметок”
В.И. Водовозов – стихотворение
А.П. Милуков – “Листки из памятной книжки”
А.Н. Майков – стихотворение.⁵⁶

2 марта.

Литературный и музыкальный вечер в пользу Общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым. Зал Руадзе:

Ф.М. Достоевский – отрывки из *Записок Мертвого Дома*
г.жа Ла-Груа исполнит “Die Post,” романс Шуберта “Santa Lucia,” неаполитанскую песнь
гг. Венявский и Рубинштейн – дуэт для скрипки и фортепиано
П.В. Павлов – “Тысячелетие России”
Н.А. Некрасов – стихотворение “Школьник” и стихотворение М.Л. Михайлова “Белое покрывало” (перевод из Гартмана)
г.жа Ла-Груа исполнит романс Варламова “Мне жаль тебя”
г. Рубинштейн – “Marche des ruines d’Athènes”
Н.Г. Чернышевский – “Знакомство с Добролюбовым”
В.С. Курочкин – новое стихотворение из Беранже
“Камаринская” – соч. Глинки, аранжированная для 4-х роялей г. Дютшем.⁵⁷

29 марта.

Публичное литературное чтение в пользу Общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым. Зал Бенаркади:

Н.А. Некрасов – “Песнь о рубашке” Томаса Гуда
г. Скарятин – “Развалины Севастополя”
А.Н. Плещеев – стихотворения “Отчизна” и “Юность”
Берг – стихотворение “Безсрочный”
г.жа Мичурина – первый акт драмы Л.А. Мея *Псковитянка*
В.С. Курочкин – стихотворение “Сплетник”
И.Ф. Горбунов – “На празднике,” сцену из народного быта.⁵⁸

⁵⁶ Санкт-Петербургские ведомости, 2 февраля 1862, № 26.

⁵⁷ Санкт-Петербургские ведомости, 24 февраля 1862, № 41. Итоговый сбор вечера: 2.696 р., 10 к. (РО РНБ, ф. 438, ед. хр. 11, л. 107). Отзывы: “Письма петербургского старожила,” *Наше время*, 15 марта 1862; “Петербургское обозрение,” *Северная пчела*, 13 марта 1862.

⁵⁸ Санкт-Петербургские ведомости, 27 марта 1862, № 67. Итоговый сбор вечера – 267 р. (РО РНБ, ф. 438, ед. хр. 1, л. 208 об.).

31 марта.

Публичное литературное чтение в пользу Общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым. Зал 2-ой гимназии:

Я.П. Полонский – отрывок из поэмы “Свежее предание”

А.А. Потехин – первый акт драмы *Доля - Горе*

В.Г. Бенедиктов – стихотворение “Мысль”

г.жа Толмачева – стихотворение Я.П. Полонского “Сумасшедший” и стихотворение Д.Д. Минаева “Прогресс”

Н.В. Берг – стихотворение “Деревня”

В.Д. Скарятин – статью “Несколько слов о современном положении Франции”

г.жа Толмачева – стихотворение И.С. Никитина “Певцу” и стихотворение А.Н. Майкова “Сонь в летнюю ночь”.⁵⁹

9 апреля.

Любительский спектакль в пользу Общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым. Зал Реймерса.⁶⁰

15 апреля.

Любительский спектакль в пользу Общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым. Зал Пассажа:

Постановлены: драма А.А. Потехина *Суд людской – не божий*; водевиль Э.Л.А. Бризбарра *Ревнивый муж и храбрый любовник* (Un tigre de Bengale); водевиль Т. Баррьера *Взаимное обучение* (L'enseignement mutuel).⁶¹

10 мая.

Любительский спектакль в пользу Общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым. Зал Пассажа:

Поставлены: 5-ая сцена 4-ого действия *Гамлета* У. Шекспира; *Скупой рыцарь* А.С. Пушкина; *Ревизор* Н.В. Гоголя.

В ролях: М.А. Спорова (Офелия); А.А. Стаховий (Скупой рыцарь); А.А. Потехин (Городнич), А.П. Веселовский (Хлестаков).⁶²

⁵⁹ *Санкт-Петербургские ведомости*, 30 марта 1862, № 70. Итоговый сбор вечера – 329 р. (РО РНБ, ф. 438, ед. хр. 1, л. 208 об.).

⁶⁰ Итоговый сбор вечера – 50 р. (РО РНБ, ф. 438, ед. хр. 1, л. 212 об.). Не удалось найти иных сведений об этом спектакле.

⁶¹ *Санкт-Петербургские ведомости*, 12 апреля 1862, № 77.

⁶² *Санкт-Петербургские ведомости*, 8 мая 1862, № 98. Итоговый сбор вечера – 469 р. (РО РНБ, ф. 438, ед. хр. 11, л. 279 об.).

Литература

- А. Р., 1901, “Былое: Из воспоминаний о пятидесятых и шестидесятых годах,” *Русская старина*, т. II: 371–388.
- Аронсон М., Рейсер С., 2001, *Литературные кружки и салоны*, Санкт-Петербург, Академический проект.
- Вейнберг П.И., 1895, “Литературные спектакли (Из моих воспоминаний),” *Ежегодник императорских театров*, сезон 1893–1894, кн. 3, под ред. А.Е. Молчанова, Санкт-Петербург: 96–108.
- Венгеров С.А., 1911–1919, “‘Стать русским значит стать братом всех людей.’ Из речи ‘Пушкин и Достоевский,’ сказанной на вечере, посвященном Достоевскому, 25 апреля 1914 в зале Петербургской Городской Думы,” в Его же. *Собрание сочинений*, Санкт-Петербург, Прометей.
- Волгин И.Л., 1986, *Последний год Достоевского*, Москва, Советский писатель.
- Гоголь Н.В., 1937–1952, *Полное собрание сочинений*. В 14 тт. Ленинград, Изд.во АН СССР.
- Записки Института Живого Слова*, 1919, Петроград.
- Керн А.П., 1974, *Воспоминания – Дневники – Переписка* (сост. А.М. Гордин), Москва, Художественная Литература.
- Кимбэлл Э., 1992, “Русское гражданское общество и политический кризис в эпоху Великих реформ. 1859–1863,” в *Великие реформы в России, 1856–1874*, под ред. Л.Г. Захаровой, Б. Эклофа, Дж. Бушнелла, Москва, МГУ: 260–283.
- Кони А.Ф., 1965, *Воспоминания о писателях*, Ленинград, Лениздат.
- Краснов Г.В., 1965, “Выступление Н.Г. Чернышевского с воспоминаниями о Н.А. Добролюбова 2 марта 1862 г. как общественное событие,” в *Революционная ситуация в России в 1859–1861 гг.* Москва, Наука: 143–163.
- Майков А.Н., 1977а, *Избранные произведения*, Ленинград, Советский писатель.
- , 1977б, *Письма*. Под ред. И.Г. Ямпольского, *Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1975 г.*, Ленинград, Наука: 72–121.
- Максимов С.В., 1909, “А.Н. Островский (По моим воспоминаниям),” в Его же (под ред.), *Драматические сочинения А.Н. Островского, Н.Я. Соловьева и П.М. Невжина*, Санкт-Петербург, Просвещение.
- Никитенко А.В., 1955, *Дневник*, в 3 тт., Москва, Государственное издание художественной литературы.
- Павлова С.В., 1946, “Из воспоминаний,” *Новый мир*, № 3.
- Пантелеев Л.Ф., 1905–1908, *Из воспоминаний прошлого*, Санкт-Петербург, Тип. М. Меркушева.
- Поссе В.А., 1990, “Из книги *Мой жизненный путь*,” в *Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников*, под ред. К.И. Тюнкина, Москва, Художественная литература.
- Садовников, Д.Н., 1923, “Встречи с И.С. Тургеневым. ‘Пятницы’ у поэта Я.П. Полонского в 1879 году,” *Русское прошлое. Исторический сборник*. Под ред. С.Ф.

- Платонова, А.Е. Преснякова, Ю. Гессена, Петроград – Москва, изд. Петроград, г: 74–86.
- Сажин В.Н., 1978, “Литературный фонд в годы революционной ситуации,” *Эпоха Чернышевского. Революционная ситуация в России в 1859–1861 гг.*, под ред. М.В. Нечкиной, Москва, Наука.
- , 1989, *Книги горькой правды*, Москва, Книга.
- Солдатенков К.Т., 1890, (под ред.), *Материалы для биографии Н.А. Добролюбова, собранные в 1861–1862 годах*, т. 1, Москва, Тип. В.Ф. Рихтера.
- Суворин А.С., 1875, *Очерки и картинки*, Санкт-Петербург, В.С. Балашев.
- Тодд У.М. III, 2002, “Достоевский как профессиональный писатель: Профессия, занятие, этика,” *Новое литературное обозрение*, 58: 15–43.
- Три века Санкт-Петербурга. Энциклопедия*, 2009, в 3 тт., СПб., Факультет филологии и искусств Санкт-Петербургского государственного университета.
- Шелгунов Н.В., 1967, “Воспоминания Н.В. Шелгунова,” в Шелгунов Н.В., Шелгунова Л.П., Михайлов М.Л., *Воспоминания*, в 2 тт., т. 1, Москва, Изд. Художественная литература: 49–324.
- Штакеншнейдер Е.А., 1934, *Дневник и записки*, Москва, Academia.
- Lindenmeyr A., 1996, *Poverty is not a Vice. Charity, Society, and the State in Imperial Russia*, Princeton, Princeton University Press.
- Lovell S., 2013a, “‘Glasnost’ in Practice. Public Speaking in the Era of Alexander II,” *Past and Present*, 218: 127–158.
- , 2013b, “Looking at Listening in Late Imperial Russia,” *The Russian Review*, 72, 4: 551–555.
- Vassena R., 2014, “‘Chudo nevedomoi sily’: Public Literary Readings in the Era of the Great Reforms,” *The Russian Review*, 73, 1: 47–63.

V.N. GOLITSYN READS ANNA KARENINA:
HOW ONE OF KARENIN'S COLLEAGUES RESPONDED
TO THE NOVEL

William Mills Todd III
HARVARD UNIVERSITY

*Thou shalt not sit
With Statisticians nor commit
A social science.*

W.H. Auden, "Under Which Lyre?" (1946)

The epigraph to my paper comes from a poem that W.H. Auden read to the graduating seniors at Harvard in 1946. The poem, "Under which Lyre," ends in a "hermetic decalogue," of which the fifth commandment is this epigraph. I am invoking the sardonic Auden to make a virtue of necessity. My research into the reception of the serialized version of *Anna Karenina*, which appeared in the thick journal *The Russian Herald* (Russkii vestnik) in thirteen installments between 1875–1877, has yielded a number of published newspaper and journal reviews and a number of letters which respond to individual installments, but only one document in which a non-professional, non-journalistic reader addresses at length a significant sequence of the novel's installments. I will first present its author and the text, then analyze its reading of the novel, and conclude with some reflections on why we might care about this single instance and how we might deal methodologically with it.

This document is the diary of Prince Vladimir Mikhailovich Golitsyn (1847–1932), a distinguished member of the large clan, which included centuries of state servitors, patrons of artists, including Beethoven and Serov, who later painted his portrait, later, scholars, a Catholic priest, and Hol-

lywood producers.¹ Born in Paris in 1847, Prince Golitsyn's first language was French, although he would return to Russia and study natural history at Moscow University. He met, along the way, Napoleon III, Nicholas I, and Bismarck, as well as Baron d'Anthès, and Pushkin's widow. He was between 26 and 28 years old when he read *Anna Karenina*.

In my title I have labeled Golitsyn "Karenin's colleague." Like Tolstoy's fictional bureaucrat, Golitsyn was a civil servant who became a young governor. Like Karenin he stayed informed about European literature, although in a less caricaturable fashion. But here the similarity ends. Golitsyn made his career in Moscow, not in the imperial capital, and this career was remarkable for its liberal tendency, which cost him his governorship after only four years, and which again manifested itself in his four terms as mayor of Moscow, an elected position which he held from 1897–1905. He would, intellectually, have had more in common with Tolstoy's Muscovite thinkers Katavasov and Koznyshvov than with the scheming, sterile figures of Tolstoy's Petersburg bureaucracy. Golitsyn was famously skeptical towards both the autocracy and communism, he became a pacifist, and his appeals for tolerance as Mayor of Moscow earned him the enmity of the Black Hundreds as well as the imperial government. He and his wife, whom he married four years before *Anna Karenina* began serialization, had ten children, eight of whom reached maturity and studied, among other non-classical subjects, law, medicine, physics, and philology. I have not yet discovered that Golitsyn knew Tolstoy personally, but it is not unlikely that they met, at least later in the century. Tolstoy's wife reports in her memoirs that Golitsyn's children were friendly with her children, especially Tatiana and Mikhail.² But at least for the period which concerns us here, writer and reader existed in the state of separation that characterizes modern literary life for all but the most privileged readers, the ones covered in Robert Escarpit's notion of the "cultured circuit."³

Golitsyn stayed in Moscow with much of his family after the revolution, suffering a series of setbacks and repressions, including the desecration of family graves and exile to the penal colony of Dmitrov, where he died in 1932 at age 84.

Attentive readers of *Anna Karenina* will note that the Golitsyn name appears twice on its pages: In Part I, Ch. X a Prince Golitsyn is entertaining a lady friend in a private room of the restaurant where Stiva and Levin

¹ My information on Vladimir Mikhailovich Golitsyn and his extensive family comes from Smith 2012 and from Alexandre Galitzine 2002. Most of the published memoirs of this large family address the twentieth century.

² Tolstaya 2010: 734n86.

³ Escarpit 1971: 59.

discuss love and marriage; in Part VI, Chapter XIV a Princess Golitsyna dies in childbirth because of inadequate medical care. Golitsyn, our reader, takes cognizance of neither in his diary. Nor does Golitsyn note, as scholars have done, that one of the sources for *Anna Karenina* may have been Princess Elizaveta Aleksandrovna Golitsyna, who left her husband to live openly and have a daughter with her lover, the antiquarian Nikolai Kiselev.⁴ Indeed, Golitsyn refuses to join what he calls “our salon experts” in “trying to guess which of our acquaintances Tolstoy intended to depict in this or that character.” Perhaps he does so because the text hit too close to home; in any case, he takes the high aesthetic ground: “this is too petty and poor a way of appreciating true talent, supposing that it only sketches portraits and does not create types by the force of its own creative genius.” Here he anticipates Oscar Wilde’s famous comment that Turgenev invented the Russian Nihilist.

Golitsyn, who read *Anna Karenina* as it was appearing in *The Russian Herald*, kept a diary which is now preserved in the Manuscript Division of the former Lenin Library in his beloved Moscow. He would read the installments at the English Club, then record his impressions. He did not, evidently, have his own personal subscription. This fact of reading will remind us that while a “thick journal” such as *The Russian Herald* might have a subscription list of only 5000, that it would be read by many more than this, despite the underdeveloped state of Russian public libraries and reading public. Still, even allowing for ten readers a copy, it is hard to dispute Dostoevsky’s estimate that only one Russian in five hundred could read this level of literature. If Golitsyn discussed the novel with his fellow members or with his wife, an active patron of the arts, he does not record specific conversations in his diary. From his shocked reaction to the novel, he may not have considered it suitable for mixed company. But he does concede that the novel “occupies all minds, giving rise to all possible interpretations.”

The novel Golitsyn was reading differs from the one we read with our students in many small ways; these involve Tolstoy’s subsequent editing, with help from Strakhov. And it differs in two large ways: first and, obviously, it was serialized, so Golitsyn had to read it in monthly intervals, with some very large gaps. From the chart of serialization appended to this paper, one can see that Tolstoy’s installments appeared sporadically over a three-year period, and that Golitsyn seems to have missed the ones from the first two years which might have reached the Club after he had left Moscow for the summer. These gaps might also explain one aspect of his reading, which is that he compares the installments only in the most general terms, whether they seem to be rising or falling in quality. He does not become

⁴ Troyat 1967: 422; Tolstaya 2010: 190-91.

the close, phenomenologically hyperactive reader of our 1970s theories of literary reception, such as Wolfgang Iser, Roman Ingarden, or Stanley Fish.

The second large way in which his novel differs from ours involves division into parts. From the appendix one sees that only in four instances did the endings of the installments coincide with those of the parts in the novel's separate edition. The exquisite archetectonics of the final version with their intricate "linkings" (*stsepleniiia*), of which Tolstoy famously boasted in a letter to N.N. Strakhov of 23 April 1876, were replaced in the journal by divisions which in a number of instances foregrounded the novel's most shocking scenes by placing them at the end of an installment: the consummation of the affair of Anna and Vronsky, Anna telling Karenin of her affair with Vronsky, Vronsky visiting the dying Anna, the birth of Kitty and Levin's son. These were precisely the installments most offensive to Prince Golitsyn's sense of decorum. In the separate edition of the novel they are certainly striking, but they are not foregrounded by the novel's division into parts. Golitsyn is, therefore, responding to a more sensational novel than the one we read. I doubt that many of our contemporaries would echo his shocked reaction to what he calls "false realism" (*lozhnyi realizm*) and "disgusting realism" (*otvratitel'nyi realizm*), but we should be aware that he was reading a version different from the one we read.

Golitsyn was not an aesthete, nor a critic, nor a gifted interpreter, nor a particularly perceptive literary historian, but he was a thoughtful reader with strong opinions about aesthetics, fiction, morality, and the state of Russian society. His frame of literary reference was primarily crafted from canonical French and German fiction and poetry, with scant attention to Russian works and writers. *War and Peace* is the only other of Tolstoy's works he mentions. Goncharov and Turgenev – the only other Russian novelists. Nor does Golitsyn refer to specific reviews of *Anna Karenina*, although he does refer to two contemporary critics, Evgenii Markov and Dmitrii Averkiev, Markov for a comparison between Turgenev and Tolstoy, Averkiev for a comparison between Homer and Gogol. He found the Markov useful, but Averkiev an instance of what he calls Russian literary over-confidence.

Golitsyn preferred to make up his own mind. Ten days before reading the first installment of the novel he makes a clear "profession de foi," stating his general principles on the limits of fiction: "Literature as art, as a fine art par excellence, must not be defiled by anything which could defeat the sense of the elegant; in literature, as in society, there are rules of decorum (*pravila prilichiiia*)."⁵ His reaction to *Anna Karenina* consistently asserts that

⁵ Golitsyn 1875-77: Rossiiskaia Gosudarstvennaia Biblioteka (RGB), Fond 75, Golitsyn Vladimir Mikhailovich (GVM) 5, p. 152. The translated passages are taken from Part 5 (1874-75), Part 6 (16 October 1875-19 August 1876), and Part 7 (20 August 1876-4 August 1877). My attention was drawn to the existence of the diaries by a brief mention of them in Gornaia 1979: 22.

these rules of decorum, for Golitsyn, should govern both the creatural and spiritual aspects of human life; for him this sense of decorum is the force which joins the aesthetic, the social, the moral, and the spiritual. He has, unlike Levin and Anna, who discuss aesthetics during their only meeting, in Part VII of the novel, no attraction to the emerging European literature which was challenging decorous conventions of representation in art and literature. Where Anna invokes Zola and Daudet as positive historical developments, Golitsyn harshly condemns what he thinks is Tolstoy's attraction to them. Without citing this passage from the novel directly, Golitsyn responds to the installment in which it appears with his own position, one he has already asserted several times in his diary: "*Anna Karenina* continues to appear and continues to disturb me with its disgusting realism. The photographically faithful description of childbirth, no matter how faithful it may be, has no place in a work of fiction. Up to now Russian literature has been free from blind imitations of Zola, Sue and others; now the way is paved." He clearly feared the power of Tolstoy's example.

For all of his sophistication, European education, and liberal political orientation, Golitsyn exhibits a traditional Russian regard for the cognitive and didactic powers of the written word. A critic in his diary of Russia's autocratic government, a critic of conservative nationalists (such as Katkov), a skeptic toward the Russo-Turkish War, and "no fanatic" on religious matters, Golitsyn's comments on *Anna Karenina* echo the official censor's obligation to defend government, morals, religious dogma, and the personal honor of individuals.⁶ His strongest criticism of the novel involves its treatment of precisely these spheres of life, as he pays particular critical attention to the novel's catering to the "scoffers and embryonic Bismarcks" of the Moscow opposition, to the novel's treatment of the Anna, Vronsky, and Karenin triangle, and to the novel's treatment of the wedding and sacrament of confession in Part V.

But Golitsyn has more in mind than merely censoring the novel's striking passages. In more positive terms he imagines a serious educational function for the novel. He is guarded, yet hopeful, in his aspirations for the impact of this fiction on its readership, and it is worth citing his response to the third installment:

This novel, it seems to me, has a very serious role to play: it will show the reader, in elegant and fascinating form, the fashion to which contemporary clandestine depravity can lead, depravity which has taken possession of the notorious highest level of society (primarily Petersburg). Depravity has been taken by this novel to such a terrifying extent that it may brand society with

⁶ Ruud 1982.

the mark of disgrace and shame, and the novel may save certain victims, who are prepared to fall into misfortune. It would be too hypothetical to assert that this novel will serve to improve society, but one can say with certainty that it will make many people become thoughtful about themselves, and this is already a great deal, especially with us, who are not used to thinking very much, and least of all about ourselves. This denunciatory-educational significance of the novel has come to light most clearly in its third part. I wish from my heart that it will continue this way, develop, and, unsparing and unslackening, reveal, discredit, and condemn certain phenomena of contemporary life, bearing witness to the vulgar decline of our moral force and to the disappearance of our self-awareness.

Midway through the novel's serialization Golitsyn felt that *Anna Karenina* had failed to do this. He found the Petersburg figures hollow, antipathetic dolls, lacking in personality. He refused the invitation issued by the novel's daringly innovative double plot to see alternatives in the Levin-Kitty plot, and he dismissed out of hand the passages set in the countryside. So Golitsyn turned more moral edification to the contemporary French novelist, Octave Feuillet. Many contemporary readers may know Octave Feuillet only from the small part he plays in Pierre Bourdieu's sociological study, *The Rules of Art*, in which Feuillet (1821–90), the first novelist accepted into the Academie Française, occupies the position of tame, commercially viable, bourgeois idealist as opposed to the scandalous, unconsecrated “realists,” such as Flaubert.⁷ Golitsyn treats Feuillet more admiringly than Bourdieu does:

In one of Octave Feuillet's novels a woman who is not ruined, but who is carried away by the example of others and is embittered by life, is intending to make a mistake. She receives a note from a friend, 'Vous serez bien malheureuse demain,' and these few words stop her. What a profound knowledge of the human heart this feature of the author reveals, and together with this, what subtle taste, what elegant understanding! Yes, such reflection might stay many on the path to perdition. These words contain the profound truth that a soul which has still not completely lost the ability to realize the truth cannot help but be struck by it. I dare say that in *Anna Karenina* there is nothing resembling this in elegance and truthfulness. We Russians have still not attained to such ideas, and we shall not soon attain to them.

⁷ Bourdieu 1995: 72, 80, 89, 90.

The ease with which Feuillet's character is made to see the error of her ways here suggests that Golitsyn was not in a position to appreciate the psychological complexities of Tolstoy's principal characters.

In all fairness to Golitsyn it should be noted that he did come to appreciate the final serialized installments of the novel. There is no response to Part VIII of the novel in his diary, the part that had to be published as a separate brochure when Katkov refused to print it in *The Russian Herald*.

Let us in conclusion reflect for a moment on the value of such unique instances in our studies of readers and reading. Social science and history are not usually built on such unique testimonies, and even the exemplary studies made popular by the New Historicism of the 1990s usually gave us at least a handful of instances.

Historical students of reading must deal with what they can find; they cannot conduct surveys, circulate questionnaires, conduct interviews. With *The Russian Herald* we cannot even count on subscription lists, because the records of the journal were consumed by fire in the early twentieth century. The Golitsyn family destroyed many of its papers when it was exiled from Moscow. Occasionally we get lucky, as with the census of 1897, which finally got around to inquiring into literacy, or the survey of peasant readers of Pushkin conducted in connection with the centennial of the national poet's birth. With *Anna Karenina* we have a number of newspaper reviews of the opening installments of the novel, letters to the author and journal about particular installments of the novel, and the author's own reflections on his unfolding novel.

Golitsyn later wrote memoirs, and a section of his diary from 1917 was published a few years ago. But there is no indication that the sections of the diary devoted to 1875–77 were intended for a public wider than himself. Part narrative, part argumentative, part descriptive they offer a tantalizing view of reading under the constraints of serialization. We should, I think, resist our professorial temptation to grade his thoughts on the novel, even on the scale of reading competence devised by L.I. Beliaeva in the 1970s, one in which she evaluated readers by the wholeness, integration, and aesthetic competence of their responses.⁸ As fragmentary as Golitsyn's response is, it is the one we have which most completely follows the novel through most of the process of serialization. At its worst, it shows us the perils of this mode of publication: rushing to judgment, isolated responses, lack of opportunity to appreciate the novel's innovative construction and profound psychological treatment of its characters. At its best, it shows us the opportunities that serial publication afforded for taking a leisurely look at the relationship and potential relationship between novelistic discourse and the world from which it could be imagined. And the world it might move to reflection and

⁸ Beliaeva 1977: 370–89.

moral action. Detailed qualitative analysis of such private reading, when attentive to the circumstances of writing, including the genre of the writing, can give tantalizing insight into the pragmatics of fiction in an age that is becoming increasingly distant from our own.

Appendix I: The serialization of *Anna Karenina* in *The Russian Herald*

*1.	January 1875	I:i-xiv [sep. ed. - xxiii]	Anna leaves the ball
*2.	February 1875	Ixv - IIx [sep. ed. - xi]	Consummation of the affair
*3.	March 1875	IIxi - xxvii [sep. ed. - xxix]	Anna tells Karenina of her affair
4.	April 1875	IIxxx - IIIx [sep. ed. - xii]	Levin sees Kitty in a carriage
1876			
*5.	January 1876	IIIxi-xxviii [sep. ed. - xxxii]	Levin thinks of death, goes abroad
*6.	February 1876	IVi-xv [sep. ed. - xvii]	Vronsky visits Anna, who seems to be dying
*7.	March 1876	IVxvi-Vvi [sep. ed. - same]	Kitty and Levin leave for the country
8.	April 1876	Vvii-xix [sep. ed. -- xx]	Nikolai Levin dies, Kitty pregnant
9.	December 1876	End of Part V	Vronsky and Anna leave for the country after the scandal in the theater
1877			
10.	January 1877	Vli-xii [sep. ed. xv]	Expulsion of Vasen'ka from Pokrovskoe

11.	February 1877	VIxiii-xxix [sep. ed. xxxii]	Anna and Vronsky leave for Moscow
*12.	March 1877	VIIi-xv [sep. ed. xvi]	Birth of the Levins' son
*13.	April 1877	VIIxvi-xxx [sep. ed. xxxi]	Death of Anna

NOTES:

1. Part VIII appeared as a separate booklet during the summer of 1877.
2. The first separate edition of the novel appeared in January 1878.
3. Only with installments 5, 9, 11 13 did the end of the installment coincide with the end of one of the novel's eight parts.

*Installment to which Prince Vladimir Mikhailovich Golitsyn refers in his diary.

Appendix II: translation of Golitsyn's diary entries on *Anna Karenina*

[Response to the first installment, 21 February 1875]

The first chapters of L. Tolstoy's novel recently appeared. Rarely can one encounter in literature something more bright, more fragrant than this work, which promises to stand alongside *War and Peace*.

[Response to the second installment, 17 March 1875]

In the evening we were at a large and brilliant rout at the Meshchersky home. I can't say that I enjoyed myself, although I prefer routs to balls. The recently published second part of *Anna Karenina* produced far from that pleasing impression which I experienced from the first. It turns out that the author has succumbed to a fashionable illness -- the striving for false realism: there are phrases, even whole pages, which it is painful to read, especially when I see Tolstoy's signature over them. Not a single author can quite free himself from realism, especially an author who has set himself the task of analyzing contemporary life, but why describe these sides of life with unconcealed satisfaction? Why, from a desire to expose the shortcomings and vices of society, voluntarily succumb to cynicism? Fortunately Count Tolstoy has not come to this, but many features of the second part of his novel make me think that even he is ready to give in to the general fascination, even he is ready to fall into this general defect of most contemporary authors, who take the fatal path of denouncing everything. As pleasing as it was to read the first part of *Anna Karenina*, so great was my disappointment upon reading certain details which found a place in the second.

[Response to the third installment, 15 April, 1875]

Anna Karenina continues to occupy all minds, giving rise to all possible interpretations. But the third part is marked by the same elegance and the same shortcomings as the first two. This novel, it seems to me, has to play a very serious role: it will show the reader, in elegant and fascinating form, the fashion to which contemporary clandestine depravity can lead, the depravity which has taken possession of the notorious highest level of society (primarily Petersburg). Depravity has been taken by this novel to such a terrifying extent that it may brand society with the mark of disgrace and shame, and it may save certain victims, who are prepared to fall into misfortune. It would be too hypothetical to assert that this novel will serve to improve society, but one can say with certainty that it will make many people become thoughtful about themselves, and this is already a great deal, especially with us, who are not used to thinking very much, and least of all about ourselves. This denunciatory-educational significance of the novel has come to light most clearly in its third part. I wish from the heart that it will continue this way, develop, and, unsparing and unslackening, reveal, discredit, and condemn certain phenomena of contemporary life, bearing witness to the vulgar decline of our moral force and to the disappearance of our self-awareness.

[Response to the fifth installment, 16 February 1876].

The continuation of *Anna Karenina* has appeared, and no small disenchantment has ensued. Indeed, as much as the first part was artistically polished, so much the succeeding parts reveal a gradual decline in talent, so much the latest part has cut off all hopes of seeing a work worthy of *War and Peace*. The development of the novel in this part is based on complete falsehood. The characters of the husband, the wife, and the lover are not in the least bearable; they strike me by their complete lack of anything elegant, any moral side, and, on the contrary, by their excess of hollowness and lack of personality. These are dolls, and, moreover, antipathetic dolls, inspiring neither love, nor respect, nor even sympathy. Then come endless passages on agriculture, on labor, which could quite freely be cast out of the novel, as they have no connection with it. In general, only those people could admire this new part of the novel who consider it their duty to admire everything signed by Tolstoy or those whose petty, trifling pride has been deluded by certain little ideas poking through the canvas of the novel. To the latter belongs the well-known Moscow circle of *boudeurs* and Bismarcks en herbe, who with malicious delight will applaud Tolstoy's way of thinking about the government, but who, if they were the government, would not fail to shatter it under the weight of their scorn.

[Response to the sixth and seventh installments, 8 April 1876].

In the new monthly parts of *Anna Karenina* our salon experts are trying to guess which of our acquaintances Tolstoy intended to depict in this or that character. This is too petty and poor a way of appreciating true talent, supposing that it only sketches

portraits and does not create types by the force of its own creative genius. The latest part of this novel has offended many by depicting a confession and a wedding and presenting something of a critical analysis of these sacraments. Fiction writers, no matter what genius and talent they possess, should not touch upon the spiritual life of man; and so the depiction of confession is either a caricature or sacrilegious with respect to the human soul. And so it is in *Anna*: you sense the author's mockery; you sense a desire to give all of this a ridiculous turn, and this is little conducive to the adornment of the work; it gives the novel little value. I am no fanatic, as is well known, but I cannot help saying that the unbelief, the absence of religion and respect for the religious life of the human soul impede the development of true talent.

[18 April 1876]

In one of Octave Feuillet's novels a woman who is not ruined, but who is carried away by the example of others and is embittered by life, is intending to make a mistake. She receives a note from a friend, "Vous serez bien malheureuse demain," and these few words stop her. What a profound knowledge of the human heart this feature of the author reveals, and together with this, what subtle taste, what elegant understanding! Yes, such reflection might stay many on the path to perdition. These words contain the profound truth that a soul which has still not completely lost the ability to realize the truth cannot help but be struck by it. I dare say that in *Anna Karenina* there is nothing resembling this in elegance and truthfulness. We Russians have still not attained to such ideas, and we shall not soon attain to them.

[Response to the twelfth installment, 31 March 1877]

Anna Karenina continues to appear and continues to disturb me with its disgusting realism. The photographically faithful description of childbirth, no matter how faithful it may be, has no place in a work of fiction. Up to now Russian literature has been free from blind imitations of Zola, Sue and others; now the way is paved.

[Response to the thirteenth installment, 2 May 1877]

I was at the Club yesterday, where I read the recently published penultimate part of *Anna Karenina*. I confess, it made a profound impression on me and has blotted out my dissatisfaction with the preceding parts.

Bibliography

- Beliaeva L.I., 1977, "Tipy vospriiatia khudozhestvennoi literatury (psikhologicheskii analiz)," in V.Ia. Kantorovich and Iu.B. Koz'menko, eds., *Literatura i sotsiologiia: Sbornik statei*, Moskva, Khudozhestvennaia literatura.
- Bourdieu P., 1995, *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*, trans. Susan Emanuel, Stanford, Stanford University Press.

- Escarpit R., 1971, *Sociology of Literature*, trans. Ernest Pick, London, Cass.
- Galitzine A., 2002, *The Princes Galitzine: Before 1917 – and Afterwards*, Washington, Galitzine Books.
- Golitsyn V.M., 1875–77, *Dnevnik*, RGB, Fond 75, GVM 5.
- Gornaia V.Z., 1979, *Mir chitaet "Annu Kareninu,"* Moskva, Kniga.
- Rudd C., 1982, *Fighting Words: Imperial Censorship and the Russian Press, 1804–1906*, Toronto, University of Toronto Press.
- Smith D., 2012, *Former People: The Final Days of the Russian Aristocracy*, NY, Farrar, Strauss and Giroux.
- Tolstaya S.A., 2010, *My Life*, ed. Andrew Donskov, trans. John Woodsworth and Arkadi Klioutchanski, Ottawa, University of Ottawa Press.
- Troyat H., 1967, *Tolstoy*, NY, Dell.

THE YOUNG CHEKHOV:
READER AND WRITER OF POPULAR REALISM

Jeffrey Brooks
THE JOHNS HOPKINS UNIVERSITY

Anton Chekhov came of age as a writer when Dostoevsky and Tolstoy were the glory of Russian literature and realism was on the rise. The *Peredvizhnik* (Itinerants) had recently jettisoned the historical and mythological themes assigned by the Imperial Academy to represent Russian landscapes, history, and people in a template that they viewed as realistic.¹ Romanticism and idealism were out of fashion in Europe, and with them went the world of monsters, giants, and miracles.²

The critic Peter Brooks has described realism in the arts as “a form of play that uses carefully wrought and detailed toys, ones that attempt as much as possible to reproduce the look and feel of the real thing.”³ This description captures well the importance of the genre or “set piece” in the realism of Chekhov’s time, and it also suggests ties between realism in literature and the ascendancy of drama. Russia’s turn to realism took place, as elsewhere, in a specific historical and cultural context. The naturalists’ emphasis on daily life and the mundane suited the urbane educated publics to which they catered. The appeal was broader, however, than to an elite newly aware of and concerned about the conditions of daily life for Russia’s impoverished majority. Many of Russia’s poor were newly literate and

I thank Karen Brooks, Georgiy Chernyavskiy, Dina Khapaeva, Jean McGarry, and William Mills Todd III for helpful comments and participants in the Harriman Institute History Workshop and the Russian History Seminar, Georgetown.

¹ On the turn to realism see Valkenier 1989.

² Hauser 1957: 64-65.

³ Brooks P. 2005: 5.

a bit less poor than in the past—at least they commanded the few kopecks necessary to support a thriving new print culture produced for and delivered to them. During Chekhov’s formative years in the 1880’s, a widely disseminated popular Russian literature arose with a realistic veneer. Simultaneously, producers of the widely circulating cheap pictorial prints known as the *lubok* (*lubki*), which were similar to European broadsides, gradually foreswore fantastical images of dragons and monsters and offered scenes from daily life.⁴

Chekhov was a voracious consumer of the printed word of all sorts. “He read an astonishing amount and always remembered everything,” Aleksandr Kuprin recalled.⁵ One can only wonder how Chekhov found the time to navigate the literary world from top to bottom, while producing his own writing and practicing medicine as well. He not only read everything available, but also joked about it. He parodied a series of genres when starting out as a writer in the early 1880’s, and scoffed at the stories about railroad travel then popular throughout Europe.⁶ He took a swipe at the Gothic and terrifying stories of the occult and at Jules Verne, then also in vogue.⁷ His humorous sketch “A Thousand and One Passions or a Terrifying Night” begins with the narrator trembling beside a tower at midnight.⁸ He also wrote a facetious review of criminal adventures titled “The Secrets of One Hundred and Forty Four Catastrophes or the Russian Rocambol (the Most Enormous Novel in Compressed Form),” a backhanded tribute to Pierre Alexis Ponson du Terrail, whose multi-volume series attracted Russian readers as well as those in France.⁹ He did not forget to mock the Russian horror story (*roman uzhasov*) popular in the petty press (*malaia pressa*). “Our newspapers are divided into two camps: one of them frightens the public with lead articles; the other with novels,” he wrote in 1884 in *Oskolki* (Splinters), the upscale humor magazine whose editor, N.A. Leikin, befriended him.¹⁰

Chekhov could parody popular fiction well because he also wrote it. His early humorous writings and their influence on his later work have not

⁴ I discuss this shift in Brooks 2011a.

⁵ Kuprin 1910: 119; on his love of reading, including religious texts, see Fedorov 1910: 295.

⁶ See his “V vagone” published in *Zritel’* in 1881, no. 9; Chekhov 1974-1982, *Pis’ma*, 1: 84-89, 568. Note: *Pis’ma* identified in notes: volumes not in *Pis’ma* series identified as Chekhov 1974-1982.

⁷ “Letaiushchie ostrova (soch. Zhiulia Verna). Pervod A. Chekhonte,” Chekhov 1974-1982, 1: 208-214, 585. He also produced his own gothic tale “Chernyi monakh” (Black Monk, 1894).

⁸ The sketch appeared in *Strekoza*. See Chekhov 1974-1982, 1: 35-38, 563-564.

⁹ The review remained unpublished; see Chekhov 1974-1982, 1: 487-94, 600-603.

¹⁰ For this citation and on Chekhov’s parodies more generally see the note in *Ibid.*, 3: 590-591.

escaped critical attention.¹¹ One could easily conclude that his humor was forged on the boulevard; this would be correct, but incomplete. His participation in popular literature as both a reader and writer enriched his subsequent literary trajectory. His innovations in form and selection of themes show the impact of his involvement with the boulevard press.

The popular form with which he engaged most in his own writing was the very Russian genre of bandit and criminal adventures.¹² Chekhov's earliest writings show structural and thematic similarities with what was by far the most important popular novel of his time, N.I. Pastukhov's *The Bandit Churkin* (Razboinik Churkin, 1882-85). Chekhov was an avid follower of the bandit's progress and well acquainted personally with Pastukhov. One cannot really argue, however, that Churkin influenced Chekhov, since Chekhov was already developing his own tales when Churkin entered the scene. Pastukhov's novel drew from a broad Russian tradition in imagining the clash between a demonic rebellion and a sanctioned authority, between a divinely conceived social order and a boundless freedom of satisfied desire. It was a tradition that flowed deeply through Russian life, fed by the great Cossack and peasant rebellions, as well as the songs and folklore in which they were memorialized. Tolstoy and Dostoevsky drew on this mythology of tragic revolt and so it was no surprise that Chekhov did as well.¹³

Pastukhov was editor of the scandal-mongering *Moskovskii listok* (The Moscow Sheet), and with his novel serialized in the paper, he became the king of newspaper serials. He successfully roped in a large public and held them for three years running. His epic was read aloud in bars and taverns to city folk and transient peasants. One observer praised him for delighting janitors, cooks, coachmen, and others "who hitherto had not read any newspaper."¹⁴ Another recalled how "Workmen pooled their kopecks and bought the paper, which cost three kopecks."¹⁵ The circulation of *Moskovskii listok* soared to 40,000 copies thanks to such readers.¹⁶ If five people read each copy, a modest estimate, then nearly a third of Moscow's 750,000 inhabitants would have read or heard some installments. The serial appeared on Saturdays, and one can guess that on such days circulation rose still higher. The novel was also printed as a book in several parts, thus winning additional enthusiasts.

¹¹ See most recently Bykov 2010-2011 and Evseev 2010-2011.

¹² This genre was also popular in Italy and Germany but also elsewhere. See Hobsbawm 2000 and Brooks 1985: 166-171.

¹³ I discuss this in Brooks 2005.

¹⁴ Shevliakov 1913: 521.

¹⁵ Belousov 1926: 11.

¹⁶ I discuss this formula in Brooks, 1985: 166-213.

Chekhov was ambivalent about Pastukhov. He praised him in *Oskolki* in September 1883 as a character “who regularly livens our Saturdays with his eminent cutthroat.”¹⁷ He congratulated his artist brother Nikolai in March 1885 on the success of the latter’s portrait of Pastukhov in the magazine *Pchelka* (The Little Bee). The issue, he noted “sold like hotcakes in Moscow,” and “Pastukhov himself bought 200 copies.”¹⁸ Nevertheless, Chekhov found Pastukhov unsavory. He wrote in the *Peterburgskaia gazeta* (Petersburg Newspaper) in 1884 of a scandal and a bribe Pastukhov accepted.¹⁹ Chekhov’s ambivalence was not limited to Pastukhov, but extended to popular journalism more generally. In May, 1883 he complained to his brother Aleksandr that a journalist (*gazetchik*) is no better than “a cheat (*zhulik*),” selling his soul for “30 pieces of false silver” and added, “I am a journalist ...but it is temporary...”²⁰ He explained that if he worked for Pastukhov he could earn 200 rubles a month, much more than he was getting from Leikin at *Oskolki*, but he still recoiled. As he put it, “better to set off on a visit with no pants and a naked ass than to work for him.”²¹ “Readers of *Moskovskii listok* do not need good stories,” he wrote Leikin later that year in December, 1883.²² He sold Pastukhov a piece the following year but was then embarrassed by the association. He tried to use a pseudonym but the clever Pastukhov refused to allow it.²³ The story, “A Proud Man” (*Gordyi chelovek*), reflects the cruel humor of the time; a clueless and conceited young fop who claims that beauty only counts in women gets his comeuppance when a young woman points out a more handsome rival.²⁴

Pastukhov and Chekhov could hardly be more different. Pastukhov is forgotten and Chekhov appreciated even more with time. Pastukhov was a longwinded buffoon with the gift of gab; Chekhov became a master of brevity. For all their very considerable differences, both Pastukhov and Chekhov worked with the form of the serial. Pastukhov stayed with Churkin through thick and thin until forced to kill him off with a falling oak branch, and then he essentially retired from the business of serialized novels. Chekhov, on the other hand, used his early experience with the serialized novel to develop his signature innovation in the short story, essentially a literary slice.

¹⁷ Chekhov 1974-1982, 16: 52.

¹⁸ Chekhov 1974-1982, *Pis'ma*, 1: 145.

¹⁹ Chekhov 1974-1982, 16: 204-205.

²⁰ Chekhov 1974-1982, *Pis'ma*, 1: 69-70.

²¹ *Ibid.*: 70.

²² *Ibid.*: 93-94.

²³ Chekhov 1974-1982, 2: 375-379, 558-559.

²⁴ *Ibid.*: 375.

Serialization came in many shapes and sizes.²⁵ Nineteenth-Century Russian novelists produced their works in monthly segments of thirty to a hundred pages for the “thick journals” and could expect readers to follow the text as it appeared. Their editors for their part usually promised subscribers a complete novel for the year in which they subscribed, though they sometimes failed to deliver. Submissions were likely to cohere as an individual selection. Dostoevsky considered the 16 installments of *The Brothers Karamazov* (January, 1879 - November, 1880) to be separate books – “whole and finished” – as William Mills Todd has shown.²⁶ Since subscriptions were yearly, the editors did not need to hold onto readers with each issue. Newspaper subscriptions were different. They were often for a much shorter period, and there were also daily street sales. Pastukhov had to satisfy occasional fly-by-night readers as well as regulars such as Chekhov. He could not presume familiarity with his earlier installments. Each entry had to justify the purchase of the next week’s paper at a newsstand or the upcoming renewal of the month’s or quarter’s subscription.

Pastukhov’s 114th installment, which comes late in the novel, is typical. It begins with Churkin’s sidekick Osip (“the convict”) waiting in the street by a small house. The setting is the great Nizhny Novgorod commercial fair with its rich merchants and easy women. The site alone would have attracted the big public of new readers. Pastukhov works with the setting and adds sex and violence, or what passed for them at the time and under the censor’s watchful eye:

The convict lowered his hands and did not know what to do: to seek his ataman in the courtyard of the house where he remained or to wait for him in the street. Waiting for Churkin, and thinking such thoughts he began to walk about near the little house.

The bandit was so drawn to his charmer that he even forgot his comrade and remembered him only when he entered the lodging of Praskovia Maksimovna. Looking about the rooms and not seeing anyone but an old woman, Churkin began to talk with his charmer but their conversation was brief. Churkin could not stay long in the house because his beauty was expecting her admirer, the merchant Gavril Ivanovich, as she called him; she promised to meet the bandit at dusk in the street, kissed him, bade him goodbye until evening, and led him to the gate.²⁷

²⁵ On serialization and Russian novels see Todd 1986.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Pastukhov 1983-85: 986-995.

Readers in short order enjoy intimations of a mistress cuckolding her paramour, knowledge that Churkin's promises to her would make him a bigamist, and glimpses of the merchants' wheeling and dealing on the fair grounds. The merchant and his friends arrive unexpectedly while Churkin and Osip are still in the house. Praskovia hides them in the kitchen from which they eavesdrop in a scene that would later become a stock comic device for early films. Pastukhov packed a lot into his 2500 words each week. Each installment was a mini adventure to be enjoyed on its own as well as an invitation to seek out the next week's episode. Readers could very well play with these characters, using them to work through this or that imagined script.

Chekhov's short stories can be read as slices taken out of a popular feuilleton novel or serialized genre adventure story, with the prequel and continuation left to the reader. Virginia Wolf, Katherine Mansfield, and later Frank O'Connor and H.E. Bates and others have noted the "irresolution" and openness of Chekhov's short fiction.²⁸ The Russian critic Aleksandr Chudakov observed: "Chekhov's comic sketches always take some fragment of life, with no beginning or end, and simply offer it for inspection."²⁹ He goes on to suggest that Chekhov's later works also often "follow the same pattern, beginning 'in the middle' and ending 'with nothing.'"³⁰

Although this feature of Chekhov's work is well noted, its likely origin in the serialized novels of the 1880s is not. The linkages are too plausible to ignore. His story "Nerves" (Nervy), was published in *Oskol'ki* in 1885, and is even shorter than one of Pastukhov's installments. An architect, "an educated intelligent man," returns to a country cottage after a séance and is too afraid to spend the night alone. He sneaks into the governess's room and spends the night propped on a trunk in the corner, where his wife finds him in the morning. Chekhov concludes: "What she said to her husband, and how he looked when he woke, I leave it to others to describe. It is beyond my powers."³¹

Chekhov ends this with his characteristic irresolution and a punch line. Among the most revealing examples of this form are four of his shortest stories in which he adopts the viewpoints of children. In "Oysters" (1884, Ustritsy) a man out of work is begging with his son and the boy sees a sign for oysters. Two gentlemen observe his curiosity and for their amusement give him a stack of oysters to eat. The boy later recalls being sick and hearing his father rue, not his suffering, but the lost opportunity to ask for

²⁸ See Hunter 2009.

²⁹ Chudakov 2000: 9.

³⁰ Ibid.

³¹ Chekhov 1987a: 240. Chekhov 1974-1982, 4: 15.

money. In “The Cook Marries” (Kukharka zhenitsia), published a year later a young female servant is forced to wed an unappealing cabman. A child in the family hears the woman sobbing and decides that marriage is a terrible calamity. Chekhov concludes with the cabman requesting a five-ruble advance on his fiancée’s salary and the child consoling her with the biggest apple he can find. In “Van’ka” (1886) a mistreated apprentice writes pleading to be taken home. He drops the letter addressed to “grandfather in the village” in a mailbox and falls asleep, leaving readers to write the ending. A powerful and brutal example is “Sleepy” (Spat’ khochetsia), which appeared in the newspaper *Peterburgskaia gazeta* in 1888, the year Chekhov published his masterpiece “The Steppe” (Step’). An overworked nursemaid only thirteen years old, pushed to desperation by constant demands of her employers and lack of sleep, strangles her infant charge. The reader last sees her in hysterical and maniacal laughter as the longed-for silence descends.

Chekhov also leaves his readers hanging in some of his most magnificent longer fiction. “Lady with a Lapdog” (Dama s sobachkoi, 1899) opens with Gurov, a calculating philanderer in Yalta, casting about for prey. His tryst with the self-possessed lady surprises them both as they discover love. The story ends with their wish to free themselves from lies and unwanted ties. Chekhov again forces readers to anticipate more, and even invites them to imagine a sequel.

And it seemed as though in a little while the solution would be found, and then a new and splendid life would begin; and it was clear to both of them that they still had a long, long road before them, and that the most complicated and difficult part of it was only just beginning.³²

The irresolution of Chekhov’s very short fiction is a mark of its greatness, and distinguishes from the genre fiction that was its contemporary.

Chekhov could play with structures of popular narrative because he knew its themes. If he adopted the “slice” form of the feuilleton novel and developed it into his own masterful form, he also made liberal use of the imaginative constructs of the criminal adventure and the bandit tale. Pastukhov provided all the essential elements of the genre in *The Bandit Churkin*. These included rebellion, humor, deviltry, upended authority, and a realm in which his hero could satisfy his desires and readers could imagine doing so as well. Pastukhov evoked the traditional mythology of rebellion even in the details he provided, from Churkin’s fake Turkish passport to his feasting, womanizing, and songs of freedom. Pastukhov calmed the censors

³² Chekhov 1987b: 28; Chekhov 1974-1982, 10: 143.

with the promise of Churkin's punishment but used the serial format to suggest otherwise to readers. He begins and ends with a doomed bandit but scraps the standard plotline for the bulk of the novel, in effect creating a narrative sandwich.³³ The outer layers satisfy the formula, but the meat on the inside, nearly a thousand pages, does not. In most of the novel, Churkin is a sympathetic figure who shows no signs of repenting and does not fear punishment. Pastukhov reasserts the formula in the last 170 pages, after officials complained.³⁴ Churkin then discovers a guilty conscience, and readers can anticipate a formulaic resolution. In the final scene the bandit sees the flaming hand of God in the sky and is struck down by a falling oak branch.

Chekhov, as an aspiring writer in need of cash, not only read Pastukhov's novel as it appeared, but lampooned the criminal novel and the detective story in a piece published after Pastukhov's novel began to appear. Chekhov was just starting out, and one can sense his excitement when in the fall of 1883 he wrote to N.A. Leikin, editor of *Oskolki*, to tout some of his new material and also a long story, "a parody of criminal tales," which had been requested by a rival editor, I.F. Vasilevskii, the chief of *Strekozy* (Dragonfly): I have given in to temptation (*iskusilsia*) and written a huge story of one printed sheet "[presumably 8 pages in the magazine]."³⁵

The story in question, "The Swedish Matchstick" (Shvedskaia spichka), reveals his warm humor and his playful attitude toward the genre and the wealth of fantasies it encompassed. Although the story is only a light-hearted sketch one thinks back to Tolstoy's humor in his *Childhood* and also *War and Peace* that allowed the reader to smile without contempt or malice.³⁶ Chekhov's humor in the "Swedish Matchstick" differs from that in some of his early sketches. "The Swedish Matchstick" opens on a young man reporting the murder of his employer, Kliuzov, to the police chief. Clues are discovered including the Swedish matchstick of the title. Theories are invoked. A valet is suspected. The murdered man's sister is thought to be involved. Dostoevsky and the French author of criminal novels Emile Gaboriau (1832-1873) are mentioned. Chekhov also introduced the supernatural, which was a vital element in the popular mythology of crime and rebellion. After hilarious twists and turns, the hunt for the murderer and the corpse ends with the discovery of the supposed victim snoozing in a bathhouse stocked with food and awaiting his mistress, who happens to be the wife of the police chief. Chekhov comically evokes the very life of the feast celebrated in Cos-

³³ I discuss Pastukhov's narrative strategy in Brooks 2002: 447-469.

³⁴ Vinogradov 1935: 52.

³⁵ Chekhov 1974-1982, *Pis'ma*, 1: 86.

³⁶ I discuss Tolstoy's warm humor in Brooks 2011b. Literally, *War and Peace* is perhaps better translated as *War and the World*.

sack songs of rebellion and in the cheap retellings of such adventures in the literature of the *lubok*.³⁷ The examining magistrate and his assistant rouse the supposed victim who immediately invites the lot of them to drink with him. They of course accept.

Chekhov's timing is perfect. Early in the story the aged chief tells his wife that he expected the chap would come to a bad end, and the chief exits with no inkling of the actual situation. Chekhov liked this piece so much that he used it to conclude his second collection, *Motley Stories* (*Pestrye rassказы*), which he published in 1886 under his own name. "This book was noticed at once by the large reading public," the writer Vladimir Korolenko recalled a few years after Chekhov's death.³⁸

After joking about the genre it is no surprise that Chekhov soon published his own serial thriller. He titled it *Drama on the Hunt* (*Drama na okhote*, 1884). It appeared weekly over four months in the St. Petersburg boulevard newspaper, *Novosti dnia* (News of the day), to which Chekhov had referred only a few weeks before as "filth of the day" (*pakost*).³⁹ He received all of three rubles per week from this newspaper and "just barely squeaked by" (*ele-ele skripeli*), in the words of his youngest brother Mikhail Chekhov.⁴⁰ This was truly a pittance.⁴¹ Chekhov signed the installments with the byline he often used in his humorous sketches, A. Chekhonte. His serial competed for readers on Saturdays with Pastukhov's novel and other serial adventures as well. Chekhov explained that he wrote it for the large public for whom Tolstoy and Turgenev were inaccessible.⁴² The question arises as to whether the novel is a serious effort or a parody, and the answer may be some of both.⁴³ In any case, he did not include the tale in the first edition of his collected works.

The similarities between Chekhov's novel and Pastukhov's are striking. The genres overlap and Chekhov too used the serial format to turn a villain temporarily into a hero, although possibly with mocking irony. Chekhov's novel is a detective story but includes most elements of the bandit story. *Drama on the Hunt* begins with the editor of a literary journal describing the arrival of a man with a manuscript about "love and murder."⁴⁴ The narrative then shifts to the manuscript and the voice of its author. Chek-

³⁷ See Brooks 1985: 184-85.

³⁸ Korolenko 1910: 76-77.

³⁹ Chekhov 1974-1982, 3: 589. Chekhov 1986.

⁴⁰ Chekhov M. 1910: 273.

⁴¹ Zemstvo teachers were paid on average 285 rubles a year in 1894. See Brooks 1985: 46.

⁴² See Vukolov 1974: 209.

⁴³ Vukolov 1974: 214 suggests it is pure parody.

⁴⁴ Chekhov 1986: 20.

hov concludes the tale in the editor's office, with the narrative voice of the editor, who accuses the author of committing the murder described in the manuscript, an accusation the author does not deny. In the course of the novel, Chekhov tricks his readers into identifying with the narrator until the final sequence.

Chekhov's protagonist is a dissolute judicial investigator who wants to be a writer. Rebellion in the name of art would soon become routine and Chekhov explored the idea ahead of his time. The inspector tells the editor, "I served and served till I was quite fed up, and chucked it."⁴⁵ Nihilistic and self-destructive, he seeks satisfaction and pleasure without a care for the consequences. He is Stenka Razin in a morning coat, and a near physical match for Pastukhov's bandit. Chekhov alerts readers to the brutal power of his protagonist, who can "flatten out a sardine tin with his fist."⁴⁶

Chekhov, like Pastukhov, evokes dreams of gluttony and lust. The theme was well worth satirizing. The age of mass consumption was beginning; department stores were chock full of goods to desire, and advertisers urged the public to indulge.⁴⁷ The clergy warned rural parishioners moving to the city to avoid the devilish allure of urban life.⁴⁸ Amid the proliferation of temptations, the bourgeois value of suppressing desire and deferring satisfaction also rose, and tensions between desire and discipline, always prevalent in Russian culture, took on new material meaning.

Chekhov's inspector suffers mightily from unchecked desire. He abandons self-restraint and the career that required it for a great fling. Chekhov offers a depraved Count, an estate, banquets, a gypsy chorus, beautiful women, money to burn (literally), and trappings of Turkish exoticism.⁴⁹ Chekhov's editor-narrator concludes that in the absence of authority, "the criminal will (*volia*) of man gains sway."⁵⁰ His use of *volia* for will is telling, since it is so vital to the language of rebellion and to Pastukhov's novel as well. Churkin sings "I love you, mother nature, free spirit, free freedom (*volia-vol'naia*)."⁵¹ The freedom to have one's way (*volia*) was also identified with the peasants' historic desire for land.⁵² *Volia* contrasts with *svoboda*, which was used for the civic freedoms, as well as freedom of trade.⁵³

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Ibid.: 19.

⁴⁷ West 2011 describes the strategies of advertisers.

⁴⁸ See Brooks 2011a: 245-246.

⁴⁹ Chekhov 1974-1982, 3: 282-283. On the common association of the song with Cossacks see Brooks 1985: 176.

⁵⁰ Chekhov 1974-1982, 3: 315 and Chekhov 1986: 102.

⁵¹ Pastukhov 1983-85 and Brooks 1985: 188-89 for this usage in Churkin and lubok tales.

⁵² I discuss this language and associated narratives in Brooks 2005: 542.

⁵³ See the entrees in Brokgauz, Efron 1892: vol. 7; Brokgauz, Efron 1900: vol. 29.

Chekhov did not borrow from Pastukhov; he had already created his own fantasy of rebellion in his early play *Fatherless* (Bezottsovshchina, 1878), now often referred to as *Platonov*.⁵⁴ The play's setting is a young widow's estate at which the local gentry frolic with their creditors and others, drinking wildly and pursuing love affairs. Platonov is a sly womanizer who has squandered his inheritance and now works as a village schoolteacher. He sponges off those with money, cheats on his wife, and wallows in self-pity.⁵⁵ Chekhov concludes his play with an ending worthy of Pastukhov; Platonov is shot and killed by a young woman he has seduced. The retired colonel Triletskii concludes the performance: "[He] Forgot God.... Killed God's creatures, went on drunken binges swore, judged others ... God struck him down."⁵⁶ Pastukhov provided Churkin a similar epitaph: "He escaped the judgment of people but did not escape the judgment of God, as often happens with such evil doers."⁵⁷

Chekhov evoked the popular mythology of rebellion in all its superstitious aspects, though he hardly believed in spooks and demons.⁵⁸ *Platonov* features a horse thief and murderer named Osip who serves as Platonov's double.⁵⁹ Platonov calls him "the godfather of devils (*chertov kum*)," "the most fearsome of people (*Samyi strashnyi iz liudei*)," and "the most terrifying of the mortals (*uzhasneishii iz smertnykh*)."⁶⁰ He further mocks him with references to rebels from folklore, including the Nightingale Bandit, a figure of the *lubok*, who is often pictured in a treetop being shot in the eye with an arrow by the folk hero Ilya Muromets.⁶¹ How could Chekhov leave a more obvious clue to his play on the popular imagination? As if this were not enough, Osip laughingly calls himself "a thief and a bandit" (*vor da razboinik*).⁶² Like Chekhov's judicial investigator in *Drama on the Hunt*, Platonov rebels against society, not the state as do the heroes of formulaic bandit tales or Dostoevsky's heroes.

Chekhov returned to the theme of the bandit when he was well established as an author. In April 1890, he published "Thieves" (Vory), subtitled

⁵⁴ Chekhov 1974-1982, II: 382. The note dates the play in the late 1870s, when Chekhov was not yet 20.

⁵⁵ *Ibid.*: 79.

⁵⁶ *Ibid.*: 180; "Убивал тварей божиих, пьянствовал, сквернословил, осуждал... Не вытерпел Господь и поразил." Chekhov, 2006: 195. Senelick translates the passage as: "Killed God's creatures, got drunk, talked dirty, sat in judgment... The Lord lost patience and struck you down."

⁵⁷ Pastukhov 1983-85: 1387.

⁵⁸ Malcolm 2002: 80-89 discusses Chekhov and religion.

⁵⁹ See Senelick's discussion in Chekhov 2006: 3-5.

⁶⁰ Chekhov 1974-1982, II: 39.

⁶¹ *Ibid.*: 39, 41.

⁶² *Ibid.*: 41-42.

“Devils” (Cherti) in the respected newspaper *Novoe vremia* (New Times). The germ of the story can be traced back to his play *On the Highway* (Na bol’shoi doroge, 1884), in which vagrants and tramps gather in a shabby inn during a storm and tell stories about demons.⁶³ In April, 1890, six years later, Chekhov was preparing to travel to the prison colonies of Sakhalin, where he would meet notorious murderers, including Son’ka of the Golden Hand (*Son’ka zolotaia ruchka*), famous for her escapades and daring escapes.⁶⁴ “Thieves” was an appropriate tale for the eve of his departure to the land where thieves and bandits went in real life. The plot is illogical and the story can best be understood as a conflation of realism with the mythology of banditry. A medical assistant with a weakness for drink returns from town during a snow storm with supplies for a local hospital. He stops at an inn with a bad reputation and three inhabitants: Liuba, the young daughter of the proprietress; Kalashnikov, a scoundrel and known horse thief; and Merik, an all-around rogue. As the wind howls, the medical assistant sits excluded from the revels of the other three by his role and status in life, but longs to join. The three ask him if there are devils, and he replies that science says no, but “among us we know devils exist.”⁶⁵ The medical assistant envies the scoundrel’s and rogue’s ability to live lives of freedom from constraint, and his envy persists even when the storm abates and Merik makes off with his horse and supplies. Humiliated, the medical assistant leaves on foot wondering how to explain his loss to the doctor but also about how lives are lived. He asks: “why are there doctors, medical assistants, merchants, clerks, and peasants instead of simply free men?”⁶⁶ He yearns “to jump on a horse without asking who owns it, to race like a devil with the wind over fields, forests, and ravines, to love girls, and to laugh at everyone.”⁶⁷ He compares “those who have lived in freedom (*na vole*) such as Merik or Kalashnikov” with “frogs” and concludes that he did not become “a scoundrel (*moshennik*) or even a bandit” (*razboinik*) only for lack of opportunity.⁶⁸

Chekhov ends the story with the medical assistant loitering in the street a year and a half later, having lost his job and taken to drink. He wonders “Why do birds and beasts not work and get salaries and get to live for their own satisfaction?”⁶⁹ Chekhov has returned to an image he introduced at the outset of the Prophet Elijah flying to heaven. The space of freedom is be-

⁶³ *Ibid.*: 402; a character is named Merik; the censor cited the play as gloomy and insulting to the nobility.

⁶⁴ Chekhov 1974-1982, 7: 681; Garnett titles it “The Horse Stealers” in Chekhov 1998: 2-26.

⁶⁵ Chekhov, 1974-1982, 7: 314.

⁶⁶ *Ibid.*: 324.

⁶⁷ *Ibid.*: 325.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*

tween heaven and earth and thus unreachable. Chekhov places these questions in the mind of a relatively educated person, a man of science who knows the answers but still harbors dreams of freedom and destruction. Chekhov anticipated Maxim Gorky (Aleksei Peshkov, 1868-1936), who won fame and fortune portraying rebellious tramps and vagrants of a Nietzschean cast a bit later in the 1890s. Each explored mythologies of rebellion, Cossack traditions, and the southern lands of the empire but Gorky was much taken with these figures and Chekhov was not.

Chekhov saw the positive sides of freedom, but also the threats. He loved to travel and see new places, as Rosamund Bartlett has observed.⁷⁰ The southern lands drew him and also had a special connotation in the mythologies of banditry. When Chekhov wrote about the Steppe region between the Sea of Azov and the territory of the Don Cossacks, he often introduced a fear of the supernatural, as the early twentieth-century Russian critic D.S. Mirsky observed.⁷¹ The region was linked with the tradition of Cossack and peasant uprisings and with the wild dreams that inspired them. Chekhov adds to the wild dreams in his writing on the region. In “The Steppe” (1888) a young boy who is sent away to school crosses the region in a wagon with some wool traders employed by his father. The travelers gather around a campfire and hear of an attempted murder thwarted at the last moment by a mysterious knock at the window. The southern lands are a venue of longing as well as mystery. A couple carries out an adulterous romance in the Caucasus in the story “The Duel” (Duel’, 1891), and the adulterous fling in “Lady with a Lapdog” (1899) takes place in Yalta, another southern city.

Chekhov stayed with the idea of the fulfillment of desire as he left light fiction behind for more lasting themes. His story “Happiness” (Schast’e, 1887) is set in the steppe and opens as two shepherds bide their time around a campfire. The overseer at a nearby estate approaches and the conversation turns to devils, possession, and pursuit of buried treasure. The young shepherd, Sanka, listens, increasingly perplexed and pondering mortality, material wealth, the source of knowledge, and the nature of happiness. Chekhov shows his genius for seeing into the most human of dilemmas:

The old shepherd and Sanka parted at the further side of the flock. Both stood like posts, without moving, staring at the ground and thinking. The former was haunted by thoughts of fortune, the latter was pondering what had been said in the night; what interested him was not the fortune itself, which he

⁷⁰ Bartlett 2005: xxix-xxx.

⁷¹ Mirsky 1999: 374.

did not want and could not imagine, but the fantastic, fairy-tale character of human happiness.⁷²

Chekhov's Sanka bears a surface resemblance to the youth in Ilya Repin's *Barge Haulers on the Volga* (1870-73), who looks up from his downcast and weary companions to seek a ray of light. Repin provided a beautiful cliché that fit the political demands of his time. Chekhov, in contrast, does not present the ray of light, and gives no assurance that Sanka will find it; instead he simply leaves Sanka contemplating its nature and existence.

Chekhov's early preoccupation with the nature of freedom evolved into an association of freedom with art and constraints on freedom with the values of the expanding capitalist economy. This step took him a long distance from his start as a writer of popular fiction, since the boulevard press was a creation of a vibrant and expanding market, and lived by its rules. Kornei Chukovsky (1882-1969), Chekhov's most insightful contemporary critic, captured this shift in the first pages of his book *From Chekhov to Our Days* (1910), which appeared only a few years after the writer's untimely death.⁷³ Chukovsky begins his remarks on Chekhov abruptly with this brief exchange:

Captain Urchaev is ordering a uniform from Merkulov the tailor.
How much will you charge? He asks.
Be kind, your honor; what are you thinking? I am not a merchant of some kind. We understand how it is with lords.
Merkulov the tailor makes the uniform not for the sake of money.⁷⁴

The story that Chukovsky quotes is "The Captain's Uniform" (1885, Kapitanskii mundir), in which Merkulov makes a uniform for "the joy of creativity."⁷⁵ Chukovsky is right to pick out this story as a key to Chekhov's vision. In *The Cherry Orchard* Chekhov clearly favors the impractical family over the well-meaning Lapukhin, who would sacrifice the wondrous orchard to save the family's finances. The tailor in "The Captain's Uniform" makes the expensive uniform and withstands his wife's scolding when the client refuses to pay; what matters to him most is that he has had pleasure in making it.

⁷² Chekhov 1985: 265.

⁷³ Chukovskii 2002: 31-40. "The Captain's Uniform" (1885, Kapitanskii mundir) is not included in the 13 volume collection of *The Tales of Anton Chekhov* translated by Constance Garnett or in collections *Anton Chekhov, Stories*, Trans. Richard Pevear and Larissa Volokhonsky (New York: Bantam books, 2000) or in *Anton Chekhov's Short Stories*, ed. Ralph E. Matlaw (New York: Norton, 1979).

⁷⁴ Chukovskii 2002: 31.

⁷⁵ Chekhov 1974-1982, 3: 163-168. "Kapitanskii mundir" appeared in *Oskolki* 26 Jan, 1885.

This is not a story about the rejection of money or petty bourgeois values (*meshchanstvo*), but about the love of life, art, and beauty.

In Chekhov's play, *The Seagull* (Chaika, 1896), produced a decade later, his treatment of the role of art shows the distance he has come from the stalls of the boulevard. An aspiring and hopeful young man organizes an amateur theatrical presentation for his family and friends at his uncle's estate, but is mocked for his efforts and for his evocation of the devil through clumsy staging of two red dots for "dreadful crimson eyes."⁷⁶ By 1896, when the play was first performed, Russia's early modernists, the so-called "decadents," were shocking high society with their pronouncements about the independent value of art, their attacks on the civic tradition in literature, and their noisy embrace of the occult. To gauge the appeal of the demonic for Russian modernists one need look no further than Mikhail Vrubel's paintings inspired by Mikhail Lermontov's "The Demon" beginning with his *Seated Demon* (1890) or such incantatory poems of the period as Fyodor Sologub's "The Devil's Swing" and Zinaida Gippius's "Little Demon."⁷⁷

Chekhov, like the modernists, used the occult, but unlike them, he hearkened back to earlier themes of rebellion and the search for freedom. Through the character of Konstantin Chekhov recast his treatment of demonic rebellion, and this time targeted an unfeeling society that did not value a new art. By taking aim at bourgeois philistines and bourgeois practicality he was embracing life for life itself; making the coat for the pleasure of creativity. His enemy now was bourgeois practicality and the reductive attitude toward living that went with it. Much of the humor in the play is found in the caricature of society, of those who reject Konstantin and his play – his self-centered mother, his clueless family, and the conventionally successful writer Treplev who seduces and abandons Nina, the Seagull. The Russian critic Alexander Chudakov suggested that Konstantin and Treplev "themselves call their basic theses into question."⁷⁸ Laurence Senelick in his preface to his translation notes, "The younger writer scorns the elder as a hack, but by the play's end, he is longing to find formulas for his own writing."⁷⁹ Yet Konstantin commits suicide only after he has ceased to rebel, and the suffering Nina flies on alone

⁷⁶ Chekhov 2006: 754; Chekhov 1974-1982, 13: "Eto chto-to dekadentskoe" (p. 13), "blednye ogni" (p. 13), "strashnye bagrovyie glaza" (p. 14).

⁷⁷ See Yevtushenko, 1993, 11, 21; on Vrubel see Bowlt 2008: 93. He describes the demon as Vrubel's "principal pictorial motif" He adds (p. 90) that the occult themes "may have been dictated not necessarily by an artist's particular political ideology, but rather by a psychological fascination with Decadent motifs." He notes the depiction of subjects which, in another context, would have been socially taboo.

⁷⁸ Laurence Senelick in his introduction to *The Seagull* in Chekhov 2006: 737.

⁷⁹ *Ibid.*

to pursue a life in art. As she leaves him, she tellingly recites lines from his failed play, describing what might be considered a “post-apocalyptic” landscape.⁸⁰ Chekhov evokes the occult here as earlier to highlight rebellion and the violent pursuit freedom associated with it.

The revolt of artists and writers against bourgeois society and convention led directly to the avant-garde. Chekhov dramatized this revolt, and he did it with at least some of the elements of the traditional bandit tale in hand. He turned the traditional mythology of banditry upside-down so that the target of rebellion was now proper society, not the tsar and the state, but traces of the original construct remained. He repurposed elements of the mythology of doomed rebellion that carried an almost subliminal force and meaning in the Russian context, and changed the object of the revolt. Had he lived but another year Chekhov would have encountered the great turnabout in Russian humor that accompanied the rebellious assault on society in the Revolution of 1905 and which was expressed most vividly in the remarkable left-leaning satirical magazines of the time.

By the end of his short life, Chekhov had covered a lot of ground, literally and artistically. From his early fascination with and participation in the popular serialized literature of the bandit and the outlaw he mastered the form of the serial and turned it to new creative purpose. Because he was able to create works that defied resolution, his characters could treat the issues of freedom and order, discipline and creativity, and the nature of happiness profoundly rather than formulaically. In Chekhov’s life as an artist, he expanded the traditional Russian idea of the spree or the binge, the dreams of wine and women on the banks of the Volga, of pillage and rape, and turned it into a deeper inquiry into the positive attributes of freedom.⁸¹ By the time of his death, he had arrived at his own understanding that freedom resides in the protected space apart that nurtures creativity. For Chekhov, unlike for the later modernists, this space coexisted in the world and required constant defense against it. And unlike his earlier peers producing popular literature, he was not willing or able to resolve fundamental human dilemmas by dropping oak branches on his protagonists. Those created by Chekhov over a century ago carry on and continue to probe the core dilemmas of the human experience.

Bibliography

Bartlett R., 2005, *Chekhov: Scenes from a Life*, New York, Simon and Schuster.
 Belousov I.A., 1926, *Literaturnaia Moskva*, Moskva, tip. E. Sokolovoi.

⁸⁰ E.A. Polotskaia uses the phrase in Polotskaia 2000: 428.

⁸¹ On sprees and binges see Lotman 1985: 124-125.

- Bowl J., 2008, *Moscow and St. Petersburg 1900–1920: Art, Life, and Culture of the Russian Silver Age*, New York, Vendome Press.
- Brokgauz F.A., Efron I.A., 1890–1907, *Entsiklopedicheskii slovar'*, Sankt-Peterburg.
- Brooks J., 1985, *When Russia Learned to Read: Literacy and Popular Literature, 1861–1917*, Princeton, Princeton University Press.
- , 2002, “Il romanzo popolare: dalle storie di briganti al realismo socialista” (The Popular Novel in Russia: from Bandit Tales to Socialist Realism) in Franco Moretti, ed., *Il romanzo*, vol. II, *Le forme*, Torino, Einaudi: 447–469.
- , 2005, “How Tolstoevskii Pleas'd Readers and Rewrote a Russian Myth,” *Slavic Review*, 64, 3: 538–559.
- , 2011a, “The Moral Self in Russia’s Literary and Visual Cultures (1861–1955),” in *The Space of the Book: Print Culture in the Russian Social Imagination*, Miranda Remnek ed., Toronto, University of Toronto Press: 201–230.
- , 2011b, “Neozhidannii Tolstoi: Lev i medved. Iumor v Voine i mire,” *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, 109: 151–171.
- Brooks P., 2005, *Realist Vision*, New Haven, Yale University Press.
- Bykov D., 2010–2011, “The Two Chekhovs,” *Russian Studies in Literature*, 47: 30–47.
- Chekhov A.P., 1974–1982, *Polnoe sobranie sochinenii i pisem v tridsati tomakh. Pis'ma*. Moskva, Nauka.
- , 1985, *The Witch and Other Stories*, trans. Constance Garnett, New York, Ecco Press.
- , 1986, *The Shooting Party*, trans. A.E. Chamot, London, André Deutsch.
- , 1987a, *Love and Other Stories*, trans. Constance Garnett, New York, Ecco Press.
- , 1987b, *The Lady with the Dog and Other Stories*, trans. Constance Garnett, New York, Ecco Press.
- , 1998, *The Horse-Stealers and Other Stories*, New York, Harper Collins.
- , 2006, *The Complete Plays*, ed. and trans. Laurence Senelick, New York, Norton.
- Chekhov M., 1910, “Ob A. P. Chekhove,” in *Chekhovskaia biblioteka. O Chekhove: Vospominaniia i stat'i s portretami i illiustratsiiami*, eds. L. Avilova et. al., Moskva, T-vo Pechatiia Iakovleva.
- Chudakov A., 2000, “Dr. Chekhov: a biographical essay,” in Gottlieb V., Allain P., eds., *The Cambridge Companion to Chekhov*, Cambridge, Eng., Cambridge UP.
- Chukovskii K., 2002, *Sobranie sochinenii v piatnadsati tomakh*, vol. 6, Moskva, Terra.
- Evseev D., 2007, *Sredi milykh moskvichei. Moskovskii byt glazami Chekhova-zhurnalista*, Moskva, Gelios ARV.
- , 2010–2011, “To Write Playfully and with a Light Touch: The anonymous Chekhov – Short Pieces Forgotten and Rediscovered,” *Russian Studies in Literature*, 47: 62–73.
- Fedorov A., 1910, “A.P. Chekhov,” in *Chekhovskaia biblioteka. O Chekhove: Vospominaniia i stat'i s portretami i illiustratsiiami*, eds. L. Avilova et. al., Moskva, T-vo Pechatiia Iakovleva: 279–304.
- Hauser A., 1957, *The Social History of Art: Naturalism, Impressionism, the Film Age*, vol. 4, New York, Random House.

- Hobsbawm E.J., 2000, *Bandits*, revised edition, New York, New Press.
- Hunter A., 2009, "Constance Garnett's Chekhov and the Modernist Short Story," in *Bloom's Modern Critical Views: Anton Chekhov – New Edition*, ed. Harold Bloom, New York, Chelsea House Publications: 38–42.
- Korolenko V.I., 1910, "Pamiati Antona Pavlovicha Chekhova," in *Chekhovskaia biblioteka. O Chekhove: Vospominaniia i stat'i s portretami i illiustratsiiami*, eds. L. Avilova et. al., Moskva, T-vo Pechatiia Iakovleva: 75–92.
- Kuprin A., 1910, "Pamiati Chekhova," *Chekhovskaia biblioteka. O Chekhove: Vospominaniia i stat'i s portretami i illiustratsiiami*, eds. L. Avilova et. al., Moskva, T-vo Pechatiia Iakovleva: 93–128.
- Lotman Iu.M., 1985, "The Decembrist in Daily Life (Everyday Behavior as a Historical-Psychological Category)," in *The Semiotics of Russian Cultural History*, eds. Alexander D. Nakhimovsky and Alice Stone Nakhimovsky, Ithaca, Cornell University Press: 124–125.
- Malcolm J., 2002, *Reading Chekhov: A Critical Journey*, New York, Random House.
- Mirsky D.S., 1999, *A History of Russian Literature from its Beginnings to 1900*, ed. Francis J. Whitfield, Evanston, Northwestern University Press.
- Pastukhov N.I (Starago Znakomago), 1883–1885, *Razboinik Churkin: Narodnoe skazanie*, Moskva, Tip. N. Pastukhov.
- Polotskaia E.A., 2000, "Chekhov," in *Russkaia literature na rubezha vekov (1890–e-1920-x godov)*, vol. 1, Moscow, IMLI RAN, Nasledie.
- Shevliakov V.M., 1913, "Originaly i chudaki," *Istoricheskii vestnik*, 11.
- Todd W.M., 1986, "The Brothers Karamazov and the Poetics of Serial Publication," *Dostoevsky Studies*, 7: 87–97.
- Valkenier E., 1989, *Russian Realist Art. State and Society: The Peredvizhniki and Their Tradition*, New York, Columbia University Press.
- Vinogradov V.V. et. al. eds., 1935, *Chekhov: Literaturnoe nasledstvo*, vol. 22/24, Moskva, Nauka.
- Vukolov L.I., 1974, "Chekhov i gazetnyi roman (*Drama na okhote*)," in *V tvorcheskoi laboratorii Chekhova*, ed. L.D. Opuľ'skaia, Moskva, Nauka.
- West S., 2011, *I Shop in Moscow: Advertising and the Creation of Consumer Culture in Late Tsarist Russia*, DeKalb, Northern Illinois University Press.
- Yevtushenko Y., Todd A.C., Hayward M., 1993, *Twentieth-Century Russian Poetry: Silver and Steel: an Anthology*. New York, Double Day.

ЗАМЕТКА К ТЕМЕ:
ДИАЛОГ С ЧИТАТЕЛЕМ В РУССКИХ ЖУРНАЛАХ
1900-Х – 1910-Х ГОДОВ

Олег Лекманов
ВЫСШАЯ ШКОЛА ЭКОНОМИКИ, МОСКВА

Как русские журналы начала XX века коммуницировали с читательской аудиторией? Разумеется, в этом коротком сообщении мы не беремся исчерпывающе ответить на столь глобальный и требующий освоения огромного материала вопрос.

Зато в наших силах попытаться наметить некоторые *типовые* варианты ответа. Выберем (почти наугад) из пестрого спектра отечественных изданий 1900-х – 1910-х годов три журнала, с заведомо разными целевыми аудиториями и художественными программами, а затем внимательно проштудлируем комплекты отобранных журналов за тот год, когда они начали выходить и проследим, какими способами редакторы и авторы налаживали (если налаживали) контакты с читателями.

Наш выбор пал на: а) элитарный модернистский журнал *Новый Путь*; б) детский журнал *Тропинка*; в) предназначенный для массовой аудитории *Синий журнал*.

1. Первый, январский номер символистского *Нового Пути* за 1903 год открывается установочной статьей главного редактора Петра Перцова. В ней потенциальный читатель, по крайней мере, один раз подменен автором статьи. Перцов от имени читателя высказает претензию к журналу и тут же, но уже от имени редактора, ее отводит: ““Это эклектизм,’ скажет недовольный читатель. ‘Это – наше отношение к прошлому,’ ответим мы.”¹ Такая подстановка себя на место читателя – ход для русских сим-

¹ Перцов П., “Новый Путь,” *Новый Путь*, 1903, № 1, с. 2.

волистов не случайный. Они стремились моделировать поведение своей потенциальной аудитории, не только объединяясь с сочувственниками, но и отсекая ‘недовольных.’

В этой же программной статье Перцова сообщалось, что в *Новом Пути* будет функционировать специальный отдел “частной переписки,” который “имеет явиться органом непосредственной связи журнала с читателями.”²

В свою очередь, во вступлении к этому отделу, напечатанном в том же номере *Нового Пути* и озаглавленном “От редакции,” его будущая структура и принципы отбора материала для печати описывались так:

Этот отдел журнала предназначается для писем и сообщений, идущих из среды читателей. Он разделен на две части: в первой будет помещаться материал теоретического характера (обсуждение общих вопросов философии, религии, политики, литературы и т. п.); во второй – сообщения, касающиеся частных явлений практической жизни.

Обычные вступления и окончания писем, а также обращения личного характера опускаются.

На письмах необходимы (для сведения редакции) имя и адрес автора. Анонимные сообщения уничтожаются. Нелитературностью изложения просят не стесняться, так как придание материалу литературной формы составляет задачу редакции.³

Здесь обращают на себя особое внимание два не вполне тривиальных пункта, вновь свидетельствующие о стремлении модернистской редакции *Нового Пути* не столько найти общий язык с читателем, сколько навязать читателю собственное представление о его, читателя, идеальном тексте, годящемся для опубликования в журнале. Наверное, можно говорить даже о притязаниях редакции *Нового Пути* найти адекватное языковое воплощение для смутных чаяний еще не научившегося новому языку читателя, безжалостно отбраковывая все лишнее, не имеющее прямого отношения к главному, по-настоящему важному. Поэтому редакция (1) взяла на себя право “литературной” (то есть – языковой) обработки присылаемых читателями материалов и (2) объявила, что не станет печатать “обращений личного порядка,” а также “обычных вступлений и окончаний писем.”

“<Н>атолкнуть читателя на более культурные предпочтения, чем те, к каким он традиционно привык к 1903 году,” – так Петр Перцов ретроспективно изложил художественную и идеологическую программу своего

² Там же: 9.

³ “От редакции,” *Новый Путь*, 1903, № 1, с. 154.

журнала.⁴ Чрезвычайно энергичный, подразумевающий некоторое насилие над читателем глагол “натолкнуть,” употребленный в этом мемуарном пассаже, очень точно передает господствовавший стиль взаимоотношений редакции с аудиторией *Нового Пути*.

Весьма характерно, что первым материалом, опубликованным во все том же, дебютном номере журнала за 1903 год в разделе “Частная переписка,” стал текст “По поводу книги Д.С. Мережковского *Л. Толстой и Достоевский*. Отрывок из письма,” автором которого значился некий “студент-естественник.” За этим псевдонимом скрылся Андрей Белый, который никаким *просто* читателем для Мережковских и Перцова в это время, конечно, уже не был, да и самое его письмо-рецензия на книгу *Л. Толстой и Достоевский* было отправлено Мережковским еще в начале 1902 года. “<О>ни показывали его Розанову и он де нашел его гениальным, – вспоминал Белый многие годы спустя. – Впоследствии часть письма с выпущением центральных, так сказать, эзотерических мест была напечатана в *Новом Пути*.”⁵ То есть, отдел “Частная переписка” открылся текстом, уже утратившим статус личного письма, текстом-образцом, сразу же поднявшим планку разговора читателей и редакции на необходимую для отдела теоретическую высоту и задавшим тон всего этого последующего разговора. В вышедших далее в 1903 году номерах *Нового Пути* под видом читательских писем были напечатаны тексты Александра Бенуа (обозначенного как “художник А. Б.”) и Александра Блока.

Отчасти сходную игру вел на страницах журнала Перцова и Мережковских Василий Розанов, в распоряжение которого был предоставлен специальный отдел “В своем углу.” В заметке “От автора,” предвзявшей первый, февральский выпуск этого отдела, Розанов сначала анонсировал “введение” в него “частной переписки,”⁶ а затем при помощи простой метафоры объяснял, какого эффекта намерен добиваться, сшивая целое подведомственного ему куска журнала из отдельных, разрозненных фрагментов:

<Э>тот отдел расширяет рамки обыкновенного журнального сотрудничества и в некоторых отношениях приближает литературу к тому безыскусственному, свободному и разностороннему обмену мнений, который составляет преимущество разговора между друзьями в кабинете перед объяснением с публикою на эстраде.⁷

⁴ Перцов П.П., *Литературные воспоминания*. 1890 – 1902, М., 2002, с. 280.

⁵ Цит. по: Лавров А.В., *Андрей Белый в 1900-е годы. Жизнь и литературная деятельность*, М., 1995, с. 102.

⁶ *Новый Путь*, 1903, № 2, с. 135.

⁷ Там же.

Метафора Розанова ясно демонстрирует, что разговор в отделе “В своем углу” предполагалось вести между людьми одного круга, то есть – между теми, кто сначала пройдет негласный отбор для пропуска в “кабинет.” Остальным же читателям отводилась роль “публики,” терпеливо дожидаящейся выхода “друзей” “из кабинета” для педагогических “объяснений” “на эстраде.”

2. Знакомство с детскими журналами советского времени (с замечательными ленинградскими изданиями, курировавшимися Самуилом Маршаком и Николаем Олейниковым, в первую очередь) твердо приучило нас к тому, что стремление завязать контакты с маленькими читателями и тем самым активно вовлечь ребенка в процесс создания журнала, явственно прослеживается едва ли не в каждом материале каждого номера. В случае с находившимся в орбите символизма “журналом для детей” *Тропинка* (первый номер вышел в январе 1906 года), подобные ожидания не оправдываются. Здесь изредка имитировались реплики, напрямую обращенные к читателю, но на деле ответная реакция не предполагалась и никакого пространства для высказываний ребенку на страницах *Тропинки* предоставлено не было.

Примером такой односторонней, не рассчитанной на ответ реплики, может послужить зачин написанного специально для этого журнала стихотворения Сергея Городецкого “Весной”:

Хочешь, сказку тебе расскажу
Про колдунью, про бабу-Ягу
Костяную ногу?⁸

Ответ ребенка в стихотворении далее не приводится, так что заданный вопрос повисает в воздухе.

Риторические апелляции к читателю содержатся также в трех, претендовавших на занимательность очерках, помещенных в номерах *Тропинки* за 1906 год.⁹

Автор научно-популярной заметки “Зеркало” (перевод с английского) вступает в контакт с условным читателем следующим образом: “Вы можете представить себе, как была рада молодая женщина, когда увидала, что муж ее вернулся домой здоровым и невредимым... ”¹⁰

⁸ *Тропинка*, 1906, № 9, с. 427.

⁹ Вероятно, стоит обратить внимание на то обстоятельство, что два из этих трех очерков представляют собой переводы (с немецкого и английского языков) – на страницах детских западных журналов заинтересованные диалоги с юными читателями велись, как минимум, с середины XIX столетия.

¹⁰ *Тропинка*, 1906, № 11, с. 533.

Заглавный персонаж очерка “История одного австралийского кенгуру (Рассказана им самим)” (перевод с немецкого) несколько раз заговаривает с читателем так:

Однако, кажется, я собрался рассказывать, а между тем, по всем правилам хорошего тона, мне необходимо прежде всего вам представиться [...] Постараюсь описать вам его, насколько могу ярко [...] Если у кого-нибудь из вас явится желание навестить меня на Мурубуби, я буду очень и очень рад. Милости прошу! Только уж, пожалуйста, без собак и без ружей. И еще прошу вас, на всякий, случай, не подходить чересчур близко.¹¹

Дважды напрямую обращается к читателю и автор очерка “Знакомство с природой”: “Вглядитесь в распускающиеся на деревьях почки”¹² и: “Если же кроме рисунка насекомого вы хотите изучить еще и его жизнь, то фотографируйте насекомое непременно в привычной ему обстановке.”¹³

Но никаких ответных реплик от ребенка и в этих трех случаях, понятное дело, не ожидалось.

Не вполне привычно для читателей отечественных детских журналов советской поры выглядит тот раздел *Тропинки*, в котором публиковались всевозможные шарады и задачи. Во-первых, имена и фамилии детей приславших правильные решения не оглашались, да и сама возможность присылки в редакцию вариантов решения не предполагалась.¹⁴ Во-вторых, условия задач и ребусов часто формулировались без прямых обращений к отгадчикам, как будто специально, чтобы избежать прямых контактов с ними: “Задача, которую мы предлагаем в этом № нашим читателям...”¹⁵ (не – “тебе, наш читатель”), “Найти шесть слов, из первых букв которых...”¹⁶ (не – “найди шесть слов...”), “Переменить место букв в каждой из данных частей...”¹⁷ (не – “перемени место букв...”) и тому подобное.

¹¹ *Тропинка*, 1906, № 3, с. 137, 149, 151. См. также в зачине этого рассказа: “...читатель может сообразить, что я не обыкновенный, а довольно образованный кенгуру” (Там же: 136).

¹² Соколов К., “Знакомство с природой,” *Тропинка*, 1906, № II, с. 538.

¹³ Там же: 541.

¹⁴ При этом, начиная с первого номера за 1906 год, на задней стороне обложки печатался текст, завершающийся приглашением к диалогу: “Редакция открыта для личных переговоров по субботам от 2-х до 4-х часов.” Однако этот текст со всей очевидностью предназначался не для маленьких читателей, а для взрослых потенциальных авторов.

¹⁵ *Тропинка*, 1906, № 3, с. 164.

¹⁶ Там же: 166.

¹⁷ *Тропинка*, 1906, № 6, с. 331.

3. Уже первый номер массового *Синего журнала*, вышедший в декабре 1910 года, открывался многообещающей заметкой от редакции – “К читателям.”¹⁸ Однако на деле это обращение было *псевдообращением*, поскольку прямых апелляций к читателю не содержало. Более того, на протяжении всего текста об адресате обращения редакции говорилось исключительно в третьем лице: “Просматривая журнал<,> читатель должен увидеть перед собою отражение жизни всего земного шара” и т. д.¹⁹

Во втором номере (январь 1911) попытка завязать непосредственные контакты с читателями все же была предпринята – редакция объявила “постоянные конкурсы остроумия,” попросив

читател<ей> предложить ответы на помещаемые выше вопросы. Наиболее остроумные из этих ответов будут напечатаны, причем, авторам трех, признанных редакционным жюри наиболее удачными, шуток в виде премии будет посылаться бесплатно годовой экземпляр *Синего журнала* (или, по выбору, отдельные издания *Сатирикона*).²⁰

Тем не менее, в течение довольно долгого времени апелляции непосредственно к читателю на страницах *Синего журнала* встречались лишь эпизодически и носили настолько ситуативный характер, что говорить о какой-либо редакционной политике по вовлечению читателя в деятельность издания, просто не приходится. Так, в четырнадцатом номере был помещен карандашный портрет полуобнаженной молодой дамы, сопровождавшийся следующей игривой подписью: “Пожалуйста, поверните страницу, – мне нужно раздеться. Читатель!.. Ну же...”²¹ А в шестнадцатом номере была опубликована немудрящая фотозагадка – несколько человек, повернутых к объективу спиной, а рядом – пояснительный текст: “Читатель за спиной этой группы может шипеть как угодно и высказывать свои догадки. Кто такие? Почему спиной? Что они там рассматривают? [...] В следующем номере *Синего журнала* группа повернется лицом к читателю.”²² В семнадцатом номере это обещание было выполнено – группу (писателя Куприна и других известных личностей) развернули лицом к объективу.

¹⁸ *Синий журнал*, 1910, № 1, с. 1.

¹⁹ Там же.

²⁰ *Синий журнал*, 1911, № 2, с. 3.

²¹ *Синий журнал*, 1911, № 14, с. 16. См. также очередное (рекламное) обращение “К читателям!” на обложке предыдущего, тринадцатого номера: “Известные русские писатели в следующем номере *Синего журнала* начинают печатанием свой ‘коллективный’ фантастический роман!”

²² *Синий журнал*, 1911, № 16, с. 15.

Решительный шаг навстречу реальному читателю был сделан лишь в двадцать первом номере за 1911 год. Тут появилось такое объявление “От редакции *Синего журнала*” (здесь и далее курсив в цитатах – редакционный – *О. Л.*):

Синий журнал в ближайших номерах открывает на своих страницах новый отдел, который будет заполняться сведениями обо всем, что только способен создать живой и пылливый ум.

В этом отделе, наряду с «кунсткамерой» *будут помещаться также сообщения наших читателей о всевозможных изобретениях <, > интересные разоблачения, оригинальные взгляды и гипотезы, воспоминания, жизненные курьезы и т. д. и т. д.*

Особым вниманием будет пользоваться материал, сопровождаемый соответствующими иллюстрациями (снимками, рисунками etc) или привлекающий своей эксцентричностью и новизной. Желательно также, чтобы сообщения отличались возможной краткостью.

Рукописи не возвращаются.²³

Последнее процитированное предложение содержало косвенный призыв присылать в редакцию читательские рукописи.

Так в *Синем журнале* был заведен специальный раздел “Наш музей,” печатавший заметки читателей, а также короткие, зачастую, насмешливые письма-указания редакционных работников потенциальным авторам из читательской среды:

Отвечаем: Тверь. Самойлову. Ваша “блохоловка” пойдет вместе с другими мелочами. Москва. С–ну, Кишинев. – К–ко, Ломжа. – В–скому. – только не стихи! Тула. – Н–еву. – Вы, наверное, смешали “космическую пыль” с “косметической пылью” – рисовой пудрой...²⁴

и проч. в том же духе. Однако этот раздел прекратил свое существование еще до окончания 1911 года, вероятно, потому, что редакция искала и находила другие, куда более нетривиальные способы взаимодействия с читательской аудиторией.

Специально “на конкурс читательской наблюдательности” для тридцать седьмого номера *Синего журнала* за 1911 год был написан рассказ

²³ *Синий журнал*, 1911, № 21, с. 6.

²⁴ *Синий журнал*, 1911, № 24, с. 14. В этом же номере журнала на странице 7 был напечатан ‘трактат’ И. Сидорова (проиллюстрированный рисунками Вл. Лебедева) “Читатель,” классифицировавший различные читательские категории.

А.М. Оссендовского “Которая из четырех,” оборванный на самом интересном месте следующим авторским пассажем:

Я прерываю рассказ и предлагаю читателям назвать таинственную незнакомку Леонида Петровича. При решении необходимо указать, на чем последнее основано. Имена отгадавших одну из четырех и представивших доказательные суждения будут напечатаны в *Синем журнале*.²⁵

В сорок первом номере были оглашены фамилии победителей и отгадка: “– Которая их четырех? – Анна Федоровна! (К рассказу на конкурс ‘читательской наблюдательности’)” (С. 7).

Удачный опыт был продолжен и развит в сорок четвертом номере, в котором появился рассказ Сергея Соломина “для конкурса читательской находчивости и остроумия” “Двуликий.” Новация состояла в том, что теперь редакция обещала веселым и находчивым читателям не просто публикацию их имен и вариантов окончания рассказа Соломина, но и денежные премии: “Читателю, приславшему наиболее остроумное разрешение этого вопроса, будет выдана *премия в размере – 25 рублей*. На конверте отмечать: ‘Конкурс.’”²⁶

Количество читателей, откликнувшихся на это предложение, превысило все возможные ожидания редакции. В сорок восьмом номере были напечатаны разнообразные варианты окончания рассказа Соломина и объявлены победители, а открывалась подборка по итогам этого читательского конкурса заметкой под названием “Катастрофа”:

На редакцию *Синего журнала* обрушилась целая лавина. Письма, письма и письма! Дешевые лавочные конверты. Конверты всех цветов радуги. Деловые с адресом конторы, фирмы, бюро. Изящные конверты, твердые, как слонобая кость, запечатанные сургучом с оттиском фамильного герба. Маленькие, узкие конвертики, сохранившие запах любимых духов корреспонденток...

– Сколько? – спрашивает редактор.

– Тысяча, полторы, две, три, четыре...²⁷

Эта насыщенная гиперболами заметка все же с достаточной ясностью демонстрирует, что редакторские работники, разнообразными способами

²⁵ *Синий журнал*, 1911, № 37, с. 12.

²⁶ *Синий журнал*, 1911, № 44, с. 11.

²⁷ *Синий журнал*. 1911. № 48. с. 12.

стремившиеся пробудить творческую энергию читательской аудитории, далеко не всегда оказывались способными разбуженной энергией управлять.²⁸ Заглавие “Катастрофа,” тем не менее, было чистым кокетством, иначе совершенно необъяснимым выглядит тот факт, что в сорок восьмом номере *Синего журнала* за 1911 год появилось редакционное объявление о новом читательском конкурсе, причем экономический фактор снова оказался задействованным, а ставки повышены:

Конкурс гримас. Мы предлагаем нашим читателям принять участие в устраиваемом *Синим журналом* “КОНКУРСЕ ГРИМАС.” Помимо шуточного характера этой затеи, последняя может представить и особый интерес для специалистов, изучающих выразительность человеческого лица. Пришлите нам свою фотографическую карточку в обычном виде и вместе с ней снимок наиболее сильной, – веселой или грустной, безобидной или смешной, гримасы вашего лица. За лучшие гримасы будут выданы 4 премии. 1-я премия (исключительно для женской гримасы) – 60 руб. 2-я премия – 40 руб. 3-я премия – 25 руб. 4-я премия – 10 руб.²⁹

Обратим особое внимание на трогательную попытку редакции расшевелить активность не только мужской, но и женской части аудитории *Синего журнала* – первая премия “исключительно для женской гримасы.” Ранее, в сорок третьем номере, специально для прекрасной половины человечества были помещены фотографии В. Дорошевича, А.Н. Толстого, А. Волынского и А. Аверченко с подмонтированными бородами, а также депутата Государственной Думы В. Пуришкевича с подрисованными волосами на голове. К снимкам прилагалась специальная анкета: “Не найдут ли наши читательницы выхода из положения?.. Мы не прочь даже предложить им следующую анкету: 1) Отпускать мужчинам бороды или нет? 2) Кто из приведенных на наших снимках безбородых писателей напрасно лишил себя бороды?”³⁰ С результатами этого опроса читательницы и читатели смогли ознакомиться в материале “Итак о бородах и усах (К шуточной анкете *Синего журнала*),” помещенном в его сорок шестом номере за 1911 год.³¹

Подведем общие итоги. Символистский *Новый Путь* достаточно агрессивно *воспитывал* своих читателей, детская *Тропинка отгоражива-*

²⁸ Хотя, возможно, это была уловка редакции журнала, стремившейся показать читателям, сколь популярно это издание.

²⁹ *Синий журнал*, 1911, № 48, с. 11.

³⁰ *Синий журнал*, 1911, № 43, с. 13.

³¹ *Синий журнал*, 1911, № 46, с. 14.

лась от реального диалога со своими читателями, а массовый *Синий журнал*, наоборот, *стремился* любой ценой *расширить контакты* со своими читателями.

Как это было связано с финансовой политикой перечисленных изданий? Насколько выявленные стратегии взаимоотношений *Нового Пути*, *Тропинки* и *Синего журнала* с читателями характерны для модернистских, детских и массовых изданий начала XX века в целом? Что можно сказать об эволюции взаимоотношений модернистских, детских и массовых изданий начала столетия с читателями? Какими способами налаживали контакты с читателями специализированные издания начала века, например, модные, кино- и спортивные журналы? На все эти вопросы еще предстоит искать ответы.

MAKING THE SYMBOLIST BOOK /
FASHIONING THE SYMBOLIST READER:
THE CASE OF ALEKSANDR DOBROLIUBOV'S
COLLECTED VERSES

Jonathan Stone
FRANKLIN & MARSHALL COLLEGE

The creation of books that embody modernism's novel relationship with the tangible facets of authorship – compiling, printing, and disseminating its works – helps to reveal the new art's engagement with the fundamental struggles of modernity. Shifts in the interactions between author, editor, and reader impacted the development of modernism in Russia in ways that were manifest in both its physical products and the modernists' underlying approach to the literary. In other words, it is worthy to note how modernism can be viewed as a textual response to modernity and the ensuing cultural and epistemological changes afoot at the turn of the century. By affording attention to the material culture of the turn of the century and the reorientation of the market forces that impacted modernism's institutionalization and scripted its interaction with the public, we can appreciate the centrality of the making the physical book itself as a component of studying Russian Symbolism.

The study of Russian modernism has embraced a retrospective relationship to its texts, often prioritizing those that have been anthologized and canonized. Such a divorce of the text and context (sometimes doubly or triply enacted through multiple iterations of a new organizational format produced in quick succession) renders several key analytical tools moot. The extent to which modernism relies on a network of cultural formations and these networks in turn foster an institutionally mediated set of interactions among participants is most appreciable when our understanding of its production includes the making of the modernist book itself. Doing so reveals

the processes by which Symbolism came to the Russian reader and sheds light on the various degrees of coding incorporated into its original publications. By stripping this movement of the sheen of teleological order acquired through retrospective appreciation and recontextualization, an examination of Russian Symbolism's material production offers an elucidation of Symbolism that does not discount the role of contextual clues and networks of extra-textual resonance in its establishment in Russia and, more broadly speaking, its general development as an aesthetic and as an idea.

The heavily scripted interaction between author and reader was of paramount interest to the Russian Symbolists. While using the formation and presentation of their texts to shape their engagement with their readership, the Symbolists also relied on the various reactions and responses their writing evoked in order to generate meaning and convey the conceptual shape of their art. The notion of the literary work's dynamism, a foundational aspect of Reception theory as articulated by Wolfgang Iser, provides a framework for viewing such a production of meaning in early Russian modernism.¹ Symbolism's aesthetic tenets are only fully appreciable in the interaction of the reader's and author's perspectives. I will demonstrate the extent to which the Symbolists were cognizant of this and the impact it left on the production of their art. Although here it must be noted that a relevant distinction should be maintained between reader and audience. I suggest that for the Symbolists, the former is a close cousin of Iser's implied reader and embodies the sympathetic and comprehending recipient of the new art. However, the Russian Symbolists also had to contend with the audience for their works, a more amorphous and unruly set of readers (often with members of the established literary-critical sphere at their lead). A key goal of the early Symbolists can be seen as the transformation or even narrowing of audience into reader – that is of taming or discounting those who responded hostilely to their writing and establishing a reading public for their works consisting primarily of those who comprehended and accepted their aesthetics. Representing the broader social, ideological, and cultural readership, the audience represents a more varied and contextually dependent set of responses to a text.² Through whittling down this audience into more homogeneous and like-minded readers, the Symbolists utilized both the process of producing their books and navigating their interactions with the public. With these simultaneous goals at hand, the early books of the Russian Symbolists can be understood through the lens of both book history and reception study. In fact, as I mean to show through an examination of one particular book from the turn of the cen-

¹ Iser 1980.

² See Klancher 1987.

ture, neither approach in isolation offers a complete picture of the early Symbolists' work, but in conjunction they demonstrate the complexities of introducing modernism in Russia.

An essential component in Symbolism's taking root in Russia was the consolidation of resources that allowed its practitioners to assume multiple roles offering control over the means of producing and disseminating their writing. To this end, the year 1900 comes as a watershed in Russian print culture marked by the confluence of technical innovation, aesthetic motivation, and a small group that embraced the modernist reassessment of the artist's position in society. In late 1899, the publishing house *Skorpion* materialized as a primary vehicle for Symbolism to find its expression in print and reach its readers. Valerii Briusov's zeal as a principal bell-ringer for Symbolism made him well suited to serve as *Skorpion's* editor, but it could not have existed without the financial support of its publisher Sergei Poliakov. The fusion of a wealthy patron (Poliakov was from a prominent merchant and manufacturing family) and poet certainly has long precedent in promoting the arts, but in the case of Russian modernism the patrons were instrumental in establishing a notably new mechanism for artistic creation that led to a refashioning of contemporary Russian literature's readership. The imposition onto Symbolism of an institutional framework with its ensuing resources, oversight, and standardization marks a new phase in the life of the movement and represents a point from which its practitioners and readers were bound in an enterprise from which they could not retreat. This was a necessary stage that took advantage of the potential for the "growth and development of the sphere of readership" at a moment when the Symbolists had "neither leaders, nor unifying mechanisms, nor organs of print and were unrecognizable as Symbolists to their readers."³ This final point is worth dwelling on. The lack of recognition among readers had constantly bedeviled practitioners of the new art in Russia from the moment of their first appearances in print in the early 1890s. A Symbolist press under the auspices of a self-consciously Symbolist editor provided the contextual and bibliographical codes to alert the reader that the book in hand was an unambiguous and unparodic work of Symbolism. Nikolai Kotrelev emphasizes *Skorpion's* pivotal position as a publishing house that reclaimed critical agency from the thick journals that had directed all levels of literary and social discourse. He notes that "*Skorpion* showed itself to be a new type of agent in the Russian literary and cultural process" and "guaranteed the presence of the Russian Symbolists in the literary marketplace [and] allowed the Symbolists to fortify and occupy an independent position in the professional sphere giving them a subjective sense of social value and,

³ Reitblat 2009: 307-308.

objectively, forced the professional sphere to give serious consideration to a new group of writers.”⁴ More than just another venue for printing literary works, *Skorpion* intentionally set out to function as sanctuary around which like-minded authors and readers could gather. It served as a corrective for the triple lack of “leaders, unifying mechanisms, and organs of print” and in so doing it allowed for Symbolism’s conceptual identity to coalesce while its tangible manifestations more readily came to fruition.

When *Skorpion* entered the scene, the practice of privately and discretely printing literary works had an ample foundation among the younger generation of writers. *Skorpion* adopted key elements of the ethos and visual cues of such editions. Their earliest books were in fairly unornamented wrappers (the striking covers of their later publications, displaying the work of accomplished artists such as Feofilaktov, Aubrey Beardsley, and Fidus would begin to appear in 1903), utilized uniform fonts and printer’s ornaments, were devoid of elaborate initial capital letters, and evidenced rather similar page size and layout. In other words, considered individually they were essentially indistinguishable from books privately printed at the behest of the author. This was an aesthetic intended to attract and please a small circle of readers and was markedly not part of a commercial venture. By retaining the feel of books that were directed towards a limited and restricted readership, *Skorpion* signals an allegiance with the insular confines of an artistic coterie as opposed to the mass publishing market. However, the degree of professionalization and editorial oversight that the Symbolist press instilled into their books distinguishes them from the stand-alone publications that appeared in the 1890s.

An appreciable epistemological and aesthetic stance emerges when such books are gathered under the collective sign of *Skorpion*. The institutional facet of publishing Symbolism from 1900 on is the key to understanding the movement’s group identity and properly plotting the history of how Symbolism, as an idea, took stable root in Russian literary culture. The value of uniformity and the significance of recognition must not be overlooked. The necessity of fusing the public’s perception of Symbolism as a movement and Symbolism as a collection of books was reflected in the intentionality with which these editions were crafted. This is where scholars of the book have begun to make inroads into understanding how notably different modernist publishing ventures were from their predecessors. Those involved in publishing Symbolist texts “honed new methods of visual organization and book formulation in accordance with the general ideology of Symbolism. The appearance of the edition, the stylistic unity of its formulation, the expressiveness of its various visual and material components and their align-

⁴ Kotrelev 1988: 654-655.

ment with its content all became the subject of general attention and was an object of intense investigation.”⁵ The new hybrid traits of the Symbolist publishing house allowed it to strike a balance between functioning as a small circle of authors writing for an intentionally restricted readership (the familiar letter mode of the 19th-century Russian Romantic poets, the most immediate poetic model for the Symbolists) and as a press that harnessed the emergent technological resources and social networks of a broadly directed mass print culture. One of *Skorpion*’s earliest books demonstrates the dynamics of how it managed to effect such change in Symbolism’s conceptual and material history.

The press’s first publication of a work of Russian literature was its un-presupposing volume of Aleksandr Dobroliubov’s poetry, released at the end of March 1900. Dobroliubov’s notoriety as a Russian decadent was a prominent element of the early image of Symbolism in Russia. His thorough knowledge of modern French literature, his markedly decadent appearance and behavior, and his professed affinity for opium earned him notice both in the circles around *Severnyi vestnik* (the thick journal most amenable to publishing the new art, mainly through translations and the works of the elder cadre of modernists, notably Gippius, Merezhkovskii, and Sologub) and in Briusov’s own narrow conceptualization of Russian Symbolism.⁶ Having already left the literary world to lead the life of a religious pilgrim and ascetic by 1899, Dobroliubov was not involved in the preparation of this book, the contents of which were drawn mainly from manuscripts he had left with Iakov Erlikh and Briusov.⁷

The oddity of the situation and the extent of Dobroliubov’s non-participation in the publication of his poetry empowered Briusov to fashion all aspects of the book to further his own literary project. This allowed for a wholesale reinvention of Dobroliubov’s artistic identity. As an isolated literary figure of the mid-1890s, he conveyed a decadent ethos which, as Vladimir Gippius recalled, “was an extreme self-affirmation of the personality, a melancholic aestheticism, absolutely elusive.” With license to refashion Dobroliubov, Briusov transforms him into a Symbolist, one with access to “life, nature, and sociability.”⁸ As a withdrawn decadent Dobroliubov could hardly function as the cornerstone of the institution that Briusov was

⁵ Gollerbakh 2008: 231.

⁶ Joan Delaney Grossman provides an informative account of Dobroliubov’s career. Grossman 1981. See also Ivanova 1997 and Kobrinskii 2005.

⁷ Aleksandr Kobrinskii gives a detailed account of the preparation of this book in his Forward and Notes to the Dobroliubov section of Kobrinskii 2005.

⁸ Gippius 2000: 264. In his unpublished review of Dobroliubov’s 1895 *Natura naturans*. *Natura naturata*. Briusov notes that the poetry, which he admires, is “cold, weak, and dead.” Quoted in Ivanova 1997: 234.

now constructing; a markedly Symbolist Dobroliubov, positive and life affirming, could. Effecting this shift was paramount in Briusov's strategy for Symbolism's entrenchment in Russian literary culture.

As Aleksandr Kobrinskii describes the book, "the volume *Collected Verses* was compiled just as books of deceased authors are compiled – by their heirs and researchers."⁹ Briusov appreciated the degree to which Dobroliubov's poetry and reputation limited the appeal of his collected writings. His original intention was to sell the volume by subscription only, not printing more copies than were ordered. Another aspect of this plan was the projected selling price of 2 rubles – two to three times the normal cost of a book at the time – in order to restrict its accessibility, and even its appeal, to the general reading public. It has been surmised that Briusov considered this strategy in order to keep the book from hostile critics who would only subject it to derision.¹⁰ However, that is merely one facet of a strategy that would come to delineate modernism's understanding of its limited marketability. Of note here is the impulse to shield this work from a certain type of reader and purposefully direct it towards another type of reader. This strategy, realized in part through the construction of the book's physical attributes, is indicative of the trajectory taken by Skorpion at this formative moment. The signaling and codification that went into publishing Symbolism place it at the intersection of three major approaches to understanding modernism: the revaluation of a work of art's relationship to the marketplace; a direct and informed engagement with the processes of book production; and a revised notion of evaluating their work's reception that hinges upon the distinction between readership and audience. Thus the limiting of these works comes in economic, material, and sociological forms. The use of limited editions would become significant in the history of English modernism, most famously by Joyce and Lawrence. By employing such an insular approach to selling their books, these authors reveal how tightly interwoven modernism's crisis of aesthetic value was to the works' evolving, and ultimately, problematic place in the literary marketplace. Salability, profitability, and overt readability no longer equalled quality and the authors and publishers of modernism would seek alternate means to establish the value of their books. This was an integral aspect of Briusov's project in the first decade of the new art's appearance in Russia and Dobroliubov's *Collected Verses* supplied him with the opportunity to formulate a model Symbolist book in light of this new literary framework. This full range of production must be factored into an understanding of what constituted "Symbolism" to those creating, compiling, and reading it. This called for a reformulation

⁹ Kobrinskii 2005: 617.

¹⁰ *Ibid.*: 611.

of the way these constituent groups interacted with one another and the establishment of agency among them. Dobroliubov's *Collected Verses* models those changes.

Lawrence Rainey examines the "nexus between cultural aspirations and their institutional actualization" in order to reassert the significance of key external elements, particularly questions of value and audience, in discussions of such aesthetically innovative works as *The Waste Land* and *Ulysses*.¹¹ Rainey seizes upon the intermediary role of institutions in order to investigate the frameworks by which new art was commodified. Thus the institutionalization of modernism entailed a shift in the processes of cultural production and a redirection of the paths by which it reached the readers. Joyce intentionally bypassed the general public when he agreed to have Sylvia Beach print and distribute *Ulysses* in a limited edition of 1000 copies, resulting in an exorbitant pricing and physical inaccessibility that made them doubly restrictive. This move, "inherently monopolistic," reflects a retreat from traditional ideas of publishing and readership.¹² Briusov clearly desired to enact a similar retreat and understood the "crisis of aesthetic value"¹³ that it demonstrates. Dobroliubov, whose extreme embrace of a Symbolist worldview was apparent in both his persona and his poetry, made for a compelling test of modernism's amenability to refashioning Russia's literary institutions. Briusov comprehended that Dobroliubov's work called for the revaluation of literary and commercial conventions and sought to realize its proper appreciation and valuation by narrowing its access only to the sympathetic and like-minded reader. Briusov attempted to redirect the capacity of determining Symbolism's quality and worth into the hands of readers who actively seek out a book of Symbolism (and thus, in Rainey's terms, become its patrons and investors as well as its readers) and Skorpion proved to be the vehicle that enabled such a reappraisal.

The plan for an expressly limited edition of Dobroliubov's poetry did not materialize and the book was offered for sale with Skorpion. Nevertheless, the context of that publication accomplished the limitation of the book's readership much as a subscription edition would have. What Briusov is here struggling with is Symbolism's place in the public sphere and the process of cultural production. The desire to consolidate Russian Symbolism in the single space of Skorpion reveals an attempt to withdraw from the established nineteenth-century networks of publication and reori-

¹¹ Rainey 1998: 85.

¹² "The ordinary edition and the limited edition entailed antithetical and incompatible understandings of production, audience, and market dynamics. They could not coexist." (Ibid.: 56).

¹³ Ibid.: 71.

ent modernism's relationship with its means of production. The unified and seemingly collective nature of Symbolism, as presented by Briusov and Skorpion, was designed to offer a more coherent and orchestrated approach to the value-generating forces of the literary market. This is the opening salvo in what would amount to a respectable catalogue of approximately 150 books published by Skorpion until its demise in 1916. Much like the slightly later venture of Virginia and Leonard Woolf's Hogarth Press (founded in 1917), Skorpion sought to serve as a "hub" for the "networks of actors and ideas" drawn to associate with such a group of publications.¹⁴ Two important traits emerge from the infusion of an institutionalized network perspective in the approach to Russian Symbolism. Agency is shifted from the individual author or isolated reader to the collective¹⁵ and the editor becomes responsible for establishing the parameters of the network. Through conceiving and executing the editions, the editor fashions the contextual and bibliographical codes that reconfigure art's interaction with its audience. With Dobroliubov's *Collected Verses*, a new phase of Russian Symbolism commenced.

The merging of Dobroliubov's provocatively decadent and unabashedly alienating figure with Skorpion's promotion of the new art signals the creation of a publishing enterprise that allows Russia's Symbolists direct access to their aesthetically sympathetic readers. Briusov's initial instincts to shield this book from a literary public already confounded by Dobroliubov's first book are realized in its placement with Skorpion. Briusov learned to anticipate and dismiss *a priori* the hostile reader. As an editor, he effected a move from a polemical mode of interaction to a didactic one and no longer sought to debate the meaningful- or meaninglessness of Symbolism with the critics. In the context of a Symbolist press, Briusov can instruct the self-selected reader as to why he is already drawn to Symbolism. The book's reception and influence within the guarded sphere of Russian Symbolists is now what is most central and becomes the primary indicator of its value as a new type of artistic commodity – one piece of a larger conceptual identity as manifested in its institution of publication. To this end, the pair of introductions to Dobroliubov's *Collected Verses*, written by Konevskoi and Briusov,¹⁶ squarely align Dobroliubov with a larger project in Russian literature. Konevskoi delineates Dobroliubov's method of perceiving and internalizing the world. Briusov provides a distinctly different approach to Dobroliubov consistent

¹⁴ Southworth 2010: 16.

¹⁵ As Southworth notes, cultural production becomes "a collaborative process outside the limits of any given text and beyond the control of any single agent." (Ibid.: 21).

¹⁶ Konevskoi wrote the first, and more traditional, introduction titled, "K issledovaniiu lichnosti Aleksandra Dobroliubova" [Towards the Study of Aleksandr Dobroliubov's Personality] which was followed by Briusov's "O russkom stikhoslozhenii" [On Russian Versification].

with Briusov's coordinating role at the center of the myriad forces that intersect in producing Symbolism.

Briusov quite pointedly extricates himself from a polemical approach such that he can offer a description of poetry's function in terms appreciable only to a Symbolist. Even couched as a broadly enumerated overview of versification's relevance for Russian literature and the Russian language, Briusov's introduction is closely bound to an expressly modernist poetics and destined to reach only those readers willing to open a volume of overtly Symbolist poetry. It is written from a decadent perspective that has no qualm with freely mixing the physical and the ideal, the tangible and the intangible. For this introduction, Briusov can assume a didactic persona from which he speaks directly to the Symbolist reader. He establishes a forum for discussing the role of literature in contemporary Russian culture in both general and specific terms. The specificity of the context provided by an association with *Skorpion* performs the same self-selecting function of readership as would have Briusov's previous plan of offering this book by subscription only. With such a clearly proclaimed attachment to the figure of Dobroliubov, Briusov rather assuredly addresses his essay to aesthetic allies who share his worldview. Freed of the burden of an unsympathetic reader, he can broaden the horizon of his theoretical project for Russian Symbolism and begin to demonstrate its rightful place as a literary school as naturally and natively occurring in Russia as in the west. With the introduction of such a distinctly Symbolist space of publication as *Skorpion*, Briusov focuses on developing a historical perspective for Symbolism in Russia. The standardization and historicization of Symbolism come to fruition within the insular confines of a Symbolist press and Briusov fosters a clear conception of Symbolism's readers and writers with its establishment as an academy.

From the external perspective of a scholar, the notions of "institution," "network," and "hub" are an apt terminology to understand the dynamics of *Skorpion*. However, those associated with Briusov himself characterized his accomplishments somewhat differently. The critic A.V. Amfiteatrov made the following observation about *Skorpion's* literary-critical journal *Vesy* (Libra) in a letter of 9 July 1909 to Briusov.

The role of editor of such a journal seems to me devilishly hard, for you can't survive with just an uprising of literary eccentricities; the time for this has passed, and to support an uprising as a logical system and form an academy out of it, as you were able to do, requires, in addition to talent, an extremely well-rounded education, both general and specialized.¹⁷

¹⁷ Quoted in Lavrov and Maksimov 1982: 131.

With this sentiment, Amfiteatrov formulates the essential function Briusov was fulfilling as the implicit editor of all Skorpion publications. The totality of the enterprise evidences the complexity of interactions of a modernist network and the explicit engagement with the processes of publication that mark a literary institution. But when the discussion is limited to the role of an individual figure in the network, one facet of the institution, Amfiteatrov's concept of an "academy" becomes a fitting way of viewing Briusov's place in the broader context of Skorpion. This produces the narrative that he transformed a disorganized and identityless muddle into a cohesive and structured group that was simultaneously occupied with the creation and reception of the new art. It explains the transformation enacted upon Dobroliubov's work that turns a stand-alone oddity into part of a concerted effort to redirect the Russian literary landscape. This is accomplished by the framework through which Dobroliubov's second book is presented, a framing enacted by Briusov's editorial molding of the volume and the book's placement at the fore of Skorpion's project to tie together and organize the previously disparate networks that comprise Russian Symbolism. At the head of Symbolism's academy, Briusov sets out to guide and instruct its many participants. In this way, agency is both diffusely scattered throughout the networks coming together in this project while still localized with the force orchestrating its institutional platform – the Symbolist editor. His presence is the added element that takes Dobroliubov's isolated and seemingly incomprehensible poetry and demonstrates its linkages and influence among a distinct sphere of readers. Briusov employs the platform of the editor to initiate a dialogue with the reader. This is no longer the polemical back and forth between skeptical or hostile critic and defender of Symbolism, but rather a lesson directed at the sympathetic reader. This framework instills Dobroliubov's poetry with a more overt literary context and affirms the significance of sociological and material factors in the role it plays in presenting the new art in Russia.

Dobroliubov's *Collected Verses* was an early model for the institutionalized publication and presentation of Symbolism in book form. In conjunction with the explicit guidance provided by the introductions, this book offered a myriad of signals to the reader through the visual and tangible elements of the book itself. It reflects the importance of the book as a physical object in the development of nascent Russian modernism and its capacity to redefine and even create the networks of cultural and material formations that were essential to articulating the new art's aesthetic value and program. Dobroliubov's book supplies telling examples of the broader intersection of the tangible and the conceptual in Russian Symbolism. It consciously navigates the novelty of presenting both Symbolist poetry and a book of Symbolist poetry to the Russian reading public. A central component of this approach

is the notion of bibliographical coding.¹⁸ In discerning the function of the Symbolist book in *fin-de-siècle* Russian culture, consideration must be given to its physical attributes and the signals they convey. Significantly before the quite well-known examples of visual and typographic experimentalism of the Russian avant-garde, the Symbolists evidenced a distinct concern with the production of their books.

Underlying the material elements of Symbolist books and their place in the networks and institutions that conceived, produced, and received them is an intersection of literary analysis, economics, and sociology best articulated by Pierre Bourdieu. By expanding an approach to the conceptual history of Russian Symbolism to include the theories and lexicon of what has been broadly termed the field of cultural production, we can include into our purview aspects of these books overlooked by purely literary and historical analyses. The Symbolists' place in the late nineteenth century align them with a moment of rejection and reevaluation in terms of both the market/audience for their works as well as the underpinning aesthetic tendencies of their art. As a "symbolic good," Symbolism turned away from the "field of large-scale cultural production" and took root in the alternate "field of restricted production." The former is broadly directed at the whole of the reading public (including the "non-producers of cultural goods") while the latter is meant exclusively for "a public of producers of cultural goods" who function as both "clients and competitors."¹⁹ Briusov could confidently place Dobroliubov's work at the head of Skorpion's foray into the field of cultural production precisely because it inhabited a restricted rather than large-scale field. This was the crucial element of Skorpion's innovation and what sets the publication of Russian Symbolism after 1900 apart from the Symbolist books produced in the 1890s. In addition to limiting the audience to fellow producers of cultural goods (the Symbolist terms included "like-minded" and "sympathetic" readers), this shift allowed for a discrete professionalization of the Symbolists without their having to navigate the broader literary and publishing marketplace.²⁰ The Symbolists could achieve legitimacy and recognition by acknowledging the capacity for evaluating their art only in other Symbolists – their clients and competitors. Retreating from the established networks and institutions of publishing permits the Symbolists to construct anew the rules for ascribing value and assessing the significance

¹⁸ Jerome McGann elaborates on the distinction between bibliographical and linguistic coding and George Bornstein introduces the significant third element of contextual coding. McGann 1991, Bornstein 2001.

¹⁹ Bourdieu 1993: 115. See also Bourdieu 1996: 141-173 *passim*.

²⁰ As Bourdieu notes, "The autonomization of intellectual and artistic production is correlative with the constitution of a socially distinguishable category of professional artists or intellectuals," (Bourdieu 1993: 112).

of the new art. In the spirit of reinventing both the concrete mechanisms of literary production and the abstract concept of the literary, the Russian Symbolists relied on relocating the cultural and social circles with which their work interacted and restricting the audience for their writing to an extreme degree of insularity. Symbolism was produced exclusively for Symbolists and Skorpion allowed for this transformation to be institutionalized.

During the half-decade preceding the founding of Skorpion, Briusov had employed a host of strategies to create the impression that Russian Symbolism was a cohesive and organized group rather than the disparate literary uprising noted by Amfiteatrov. He used numerous pseudonyms to write both poetry and reviews, he engaged in polemical exchanges with Symbolism's incomprehending readers and unsympathetic critics, and he deployed the productive ambiguity of parody to illustrate the most pronounced aesthetic novelties of Symbolism and Decadence. These tasks prepared Briusov for the role of the editor and sculptor of Russian Symbolism and Skorpion offered him the venue for giving the movement its form in the sheltered space of exclusively Symbolist networks. Briusov embraced and expanded the role of editor to include many fundamental aspects of the conception and execution of Skorpion's publications. Dobroliubov's absence allowed him to exercise this control over the house's first significant book of poetry by a Russian Symbolist. The sense of the collective nature of the book is emphasized by the cover. In plain green wrappers, the book affords equal prominence to the name of the author and those of the composers of its two introductions (Briusov and Konevskoi) with Briusov's surname occupying the entirety of the final line. The press's device, an astrologically inspired reference to the sign of the zodiac after which the press is named, is also made central to the book's presentation through its highly visible placement on the cover. These indications of the work's association with this nascently coherent group are a tangible manifestation of an aesthetic affiliation for which Briusov had been striving since 1894.

The rear cover of the *Collected Verses* continues this aspect of its bibliographical code by including a list of other books offered for sale: Dobroliubov's first book, Konevskoi's first (and only) book of poetry, Briusov's two earlier books of poetry and a collection of essays, the compendium of poetry *Kniga razdumii* containing the works of Briusov, Konevskoi, Bal'mont, and Durnov, and Skorpion's two other books, translations of Ibsen and Ham-sun. This marked position reveals the paradigmatic shift that Skorpion undertook in the production of its books. Advertisements comprised a significant element of publishing culture at the time and were a staple of the Victorian explosion of the mass book market. Dobroliubov's *Collected Verses* superficially partakes of similar market interests and its rear wrappers are graphically indistinguishable from other publishers' advertisements, yet

when the the content of the book's covers are incorporated into the general analysis of its codified interaction with the reader, this list signals the type of field shift outlined by Bourdieu. In addition to identifying the material-cultural context in which this book is meant to be read, this list incorporates its author into a seemingly established group of writers. This booklist can fulfill the economic purpose of increasing sales of the other volumes, but that is not the primary function of so prominently telegraphing the network of ideas and authors into which Dobroliubov must be included. Considering the small edition sizes and alienation from established lines of distribution and sales, these books harbored little ambition for turning any profit of note. However if their potential audience and market are intentionally limited from the start, another system for determining their value must be at play. The booklist at the rear is both an instructive syllabus for the newcomer to Symbolism, an account of which works are sanctioned as having value in this sphere, and an indication of who were this book's intended "clients-competitors." Not meant to entice the customer, this list served more as a warning meant to stave off the sorts of misunderstandings and derisive readers that hounded Symbolism in its initial years as a literary movement and publishing venture.

Foremost in Skorpion's project was the careful fashioning of Russian Symbolism's readership. This enabled for a shift in tone in the presentation of Symbolism. No longer defensive, no longer polemical, no longer ambivalently parodic, Symbolism could embrace the earnestness of its aesthetic and project a seriousness in a space relatively shielded from the broader reading public. In this respect, Skorpion served as an echo chamber for Symbolist ideas and cultivated a readership of fellow Symbolists. The whole of the book is directed at conveying a sense of historical grounding and guiding the reader into a serious consideration of Symbolism as an organized and established facet of the Russian literary tradition. The interior of Dobroliubov's book partakes of such material-textual indications that the contents are substantive contributions to a new aesthetic. The prevailing font is rather uniform and subdued, a possible nod to the very particular choice of fonts employed in another landmark modernist publication *The World of Art* (Mir iskusstva). In preparing his new journal, which would premier in 1898, Sergei Diaghilev unearthed an eighteenth-century font from the archives of the Academy of Sciences. This choice marked a deliberate turn away from the cacophonous blend of font styles and sizes that distinguish a more Victorian sensibility in publishing. These artificially ornate fonts with exaggerated curves and a bubbly contour along with elaborate, yet stock, printer's ornaments were a hallmark of nineteenth-century print culture and had a mass appeal. Used in such broadly circulating Russian publications as *Niva*, this style had a clear link to the visuals of a bourgeois-

ing advertising culture that was central for such publications. The economic potential of jobbing printing expanded the repertoire of venues for some of the most visible examples of new printing and typographical advancement. By taking advantage of a large variety of wood type of “unprecedented scale” and “distinctive forms,” this expressive typography experienced an explosion in the last quarter of the nineteenth century.²¹ As Nicolette Gray notes, these omnipresent visual cues were prompted by the proliferation of commercial letter design and display types.²² A standard for graphic design and font selection had been established by the turn of the century, identifiable with a traditional economic and social networks, and thus a opened up the possibility to turning away from such standards of nineteenth-century commercial mass print culture. The creation of the field of large-scale cultural production in the publishing of Russian literature over the last two decades of the nineteenth century also engendered a field of restricted cultural production into which Skorpion could readily slip.

Skorpion’s books strove to gesture towards their goal of respectability and normalcy among the limited sphere of readers willing to seek them out. Not wholly immersed in traditional aesthetics, the books also often made restrained and sparing use of san serif fonts (as opposed to their hodgepodge inclusion in the nineteenth century) which would come to be heavily associated with a clean modernist art form. Yet the overall impression from the book is of a simplicity and plainness that at once signal a departure from the commercially attuned norms of late nineteenth-century publishing while also subtly belying the notion that this poetry represents an assault on artistic traditions. The staid uniformity of the book does not immediately read as shocking or new.²³ Its novelty derives from the totality of the institution to which it was attached, the contextual codes it offers to the reader, while the bibliographical coding of the book itself indicates a new tradition, an alternate cultural field, as solidly rooted in its own network of cultural producers and evaluators. The intentionality of the work’s presentation emerges as a core component of its function as an early example of Skorpion’s project to establish a canon of the new art in Russian.

Dobroliubov excelled at establishing the distinct persona of the modernist poet. He embraced the early cliches of decadence and actively made himself known as such through his appearance and behavior. The graphic

²¹ July 2012: 119. July (pp. 123-5) also provides ample examples of the variety of typographic design prevalent in such mass circulating forms as newspapers, advertisements, and music hall posters.

²² Gray 1986: 164.

²³ Gerald Janecek notes the “traditional” nature of Symbolist book design while still nodding to their concern with the details of the material aspects of their publications, particularly on Briusov’s part (Janecek 1984: 11).

qualities of his 1895 book *Natura naturans*. *Natura naturata* reflect the image of a poet attempting to elicit a strong reaction of shock and disorientation from his reader. The schizophrenic nature of the book's presentation of the poems (including the jarring combination of fonts, excessive use of spacing and punctuation in the titling, and disorderly layout of the works) cues the reader into an immediate understanding of their intended novelty. Such textual clues are able to cause the book to be affiliated with the stereotypes of the new art. Left to his own devices, Dobroliubov gravitated towards the extremes of presenting the new art. This was typical for the publication of Symbolism and decadence in the mid 1890s and is indicative of its initially ambivalent position in the literary sphere. By so thoroughly eschewing these devices in Skorpion's publications, Briusov embarked upon a project of normalizing these works and attempted to move them away from the parodic contexts that accompanied their reception in the early years of Symbolism. He offered numerous bibliographic codes to indicate how this art should be read and received and it is emphatically not as parody or an attempt to shock and offend. Dobroliubov's *Collected Verses* opens with seemingly scholarly forewords and ends with five pages of notes including a description of the various manuscripts from which the poems were taken. Not the work of a stand-alone eccentric, such a book is designed to become a building block in the establishment of a new literary and aesthetic form. It represents the institutional reification of the cultural and aesthetic forces that had been gathering in Russia for the previous decade. With a book of verse focused on the exploration of the natural world and a relatively subdued presentation of the poet's lyrical "I," this book differs starkly from Dobroliubov's previous publication. The indications of cohesiveness and constructedness of this edition reflect the centrality of Briusov's involvement as an organizing force in shaping the new art.

The thirty-one poems included in the *Collected Verses* are linked by several notable traits that are the clear product of Briusov's editorial impetus and not the linguistic code of the poems themselves. The neutral title of *Sobranie stikhov* so thoroughly circumvents offering color or commentary to the nature of the work that the printer appears to have confused it with the equally generic title *Sbornik stikhov*. It also implies to the reader that these poems function as individual units in a single entity, as equally significant parts of a unified whole. This impression is reinforced by the lack of distinct sections in the book, a common feature of books of poetry, emphasizing that the interaction which the reader should note is between poem and book. Dobroliubov's poetry is thus granted a sense of history and context that typically comes with a more established poet. A framing that sets out to recast Dobroliubov as a foundational figure in the new art posits these poems as models for emulation. Once the book's audience is restricted to

Symbolist sympathizers, Briusov can present Dobroliubov as a founding member of an established group.

The continuous numeration of the poems also fosters the effect that the whole of the book is as informative as any single poem and that considered in its totality, this work is an essential component of the instantaneous Symbolist canon that Skorpion formed from the disparate pieces of Symbolism that preceded it. The emphasis is on an aesthetic cohesion that is highlighted by stripping the graphic qualities of the text bare and drawing out the poems themselves. Yet, as an analysis of the book's content in its original context reveals, this very act is instrumental in shaping the ways these poems are read. In this respect, Briusov has realized a meaningful harmony between the bibliographical and linguistic codes of this work and Skorpion is, for him, the sole venue in which such a balance can be achieved and maintained.

The arc fashioned by the positioning of the poems within the collection imposes a palpable trajectory onto the book. The opening poems most heavily emphasize the power of the poet's lyrical "I" and its familiar interaction with the (singular) "you" of the work's reader. However, this dialogue quickly collapses into the poet's lonely rumination with himself (the "you"s addressed include the poet's distant descendants, a demonic figure, and a deceased friend). The isolation of these early poems is exemplified by the third poem of the book.

Встал ли я ночью? утром ли встал?
Свечи задуть иль зажечь приказал?
С кем говорил я? один ли молчал?
Что собирал? что потерял?
- Где улыбнулись? Кто зарыдал?

Где? на равнине? иль в горной стране?
Отрок ли я, иль звезда в вышине?
Вспомнил ли что, иль забыл в полусне?
Я ль над цветком, иль могила на мне?
Я ли весна, иль грущу о весне?

Воды ль струятся? кипит ли вино?
Все ли различно? все ли одно?
Я ль в поле темном? Я ль поле темно?
Отрок ли я? или умер давно?
- Все пожелал? или все суждено?

This work, a virtual echo chamber of Dobroliubov's aesthetic and philosophical searching, could have readily been mistaken for the hypertrophy

and posturing of an accomplished parodist of the new art such as Aleksandr Emel'ianov-Kokhanskii. Several years earlier, such an assessment would have been part of the anticipated response to a poem with 26 question marks in 15 lines and a series of increasingly surreal rhetorical questions. Yet coming near the start of this particular book at this particular moment enmeshed in this particular material and aesthetic context, such a poem creates the expectation that further reading will provide answers, or at least direction for their further pursuit.

The expansiveness of the book continues with the central poem of the collection, in the sixteenth position (of thirty-one), “Proshedshchee, nastoiashchee i griadushchee.” The addressee is now a plural “you” and the conundrums have been transformed from questions to imperatives, “наслаждайтесь небытием бытия.” The ambivalent question marks become affirming exclamation points:

Пусть живет настоящее сильно
И торжествует в трезвой красе!
Но да будет ослепительней трезвости
Молодого грядущего даль!
И не бойтесь подобных мечтаний!

Там я слышу звуки военных рогов!
Вижу чей-то безрадостный взор!
Там, быть может, воскреснет и воля моя
И проявить всесилье свое!
Там желает и ожидает она воплощений своих.

The book's horizons are broadened as its audience increases in scope if not quantity. The shift from inwardly directed retrospection (the study of a singular personality, as advertised in Konevskoi's introductory essay) to an invitingly didactic model text is enacted by an expansion of the book's epistemological purview. It now strives for a universality (reflected in the capaciousness of Briusov's introductory essay) that is more fitting for the foundational work of a literary canon than an outlying book of poetry with limited mass or commercial appeal. In Briusov's hands and with the imprint of Skorpiion, Dobroliubov's *Collected Verses* can productively function as both.

Towards the end of the work, Dobroliubov boasts of a “knowledge” [poznani'e] in which “А мне ведь, братцы, чудо объявилось, / Явь во сне иль сон во дне.” His prophetic status is emphasized in the final poem which opens “Прощайте вериги” and goes on to declare “Безумец, встречаю светила ликующим кликом. / А небо дарует мне сердце пророка.” For the

emerging circles of Symbolists, this finale solidifies Dobroliubov's status as one of the instructors in Briusov's academy. The material context of the book itself repositions Dobroliubov's poetry as an integral element of the Symbolist project. The clarity and uniformity of the book's font, the clean and fluid layout of the poems on the page, the seeming simplicity of the form in which these poems are presented all convey the import of this book in readily discernible ways. These facets of the bibliographical code enable Briusov to construct the book's distinct narrative arc and thus bolster the impact of its linguistic coding for the newly restricted audience to which it is directed. The poems must no longer be considered in isolation; every level of context – from the line to the page to the book to the neighboring and forthcoming publications in a Skorpion catalogue – becomes pivotal to this work's capacity to generate meaning.

Bibliography

- Bornstein G., 2001, *Material Modernism: The Politics of the Page*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Bourdieu P., 1993, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, New York, Columbia University Press.
- , 1996, *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*, Stanford, Stanford University Press.
- Gippius V., 2000, "Aleksandr Mikhailovich Dobroliubov," in *Russkaia literatura XX veka. 1890-1910*, edited by Semen Vengerov, Moskva, XXI vek -Soglasie, (1914–1918).
- Gollerbakh E., 2008, "Izdatel'stva novogo tipa," in *Kniga v Rossii, 1895–1917*, edited by I.I. Frolova, Sankt-Peterburg, Rossiiskaia natsional'naia biblioteka.
- Gray N., 1986, *A History of Lettering: Creative Experiment and Letter Identity*, Boston, David R. Godine.
- Grossman J., 1981, "Aleksandr Dobroliubov: The Making of a Decadent," in *Aleksandr Dobroliubov. Sochineniia*, Berkeley, Berkeley Slavic Specialties.
- Iser W., 1980, "Interaction Between Text and Reader," in *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, edited by Susan Rubin Suleiman and Inge Crosman Wimmers, Princeton, Princeton University Press.
- Ivanova E., 1997, "Aleksandr Dobroliubov – zagadka svoego vremeni," *Novoe literaturnoe obozrenie*, 27: 191–229.
- Janecek G., 1984, *The Look of Russian Literature: Avant-garde Visual Experiments, 1900–1930*, Princeton, Princeton University Press.
- Jury D., 2012, *Graphic Design Before Graphic Designers: The Printer as Designer and Craftsman 1700–1914*, New York, Thames & Hudson.
- Klancher J., 1987, *The Making of English Reading Audiences, 1790–1832*, Madison, The University of Wisconsin Press.

- Kobrinskii A., 2005, *Nikolai Minskii. Aleksandr Dobroliubov. Stikhotvoreniia i poemy*, Sankt-Peterburg, Akademicheskii proekt.
- Kotrelev N., 1988, "Introduction to 'Andrei Belyi. Sergeiu Aleksandrovichu Poliakovu v den' 25-letia so dnia vozniknoveniia k[nigoizdatel'st]va 'Skorpion,'" *Andrei Belyi. Problemy tvorchestva*, Moskva, Sovetskii pisatel'.
- Lavrov A., Maksimov D., 1982, "Vesy," *Literaturnyi protsess i russkaia zhurnalistika kontsa XIX–nachala XX veka. 1890–1904. Burzhuazno-liberal'nye i modernistskie izdaniia*, edited by B. A. Bialik, V. A. Keldysh and V. R. Shcherbina, Moskva, Nauka.
- McGann J., 1991, *The Textual Condition*, Princeton, Princeton University Press.
- Rainey L., 1998, *Institutions of Modernism: Literary Elites and Public Culture*, New Haven, Yale University Press.
- Reitblat A., 2009, "Simvolisty, ikh izdateli i chitateli," *Ot Bovy k Bal'montu*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie.
- Southworth H., 2010, "Introduction," *Leonard & Virginia Woolf: The Hogarth Press and the Networks of Modernism*, edited by Helen Southworth, Edinburgh, Edinburgh University Press.

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА МЕЖДУ ЧИТАТЕЛЕМ И ПИСАТЕЛЕМ: ОТ СОЦРЕАЛИЗМА ДО СОЦАРТА

Евгений Добренко
UNIVERSITY OF SHEFFIELD

Можно утверждать, что фундаментальный сдвиг, происшедший в русской литературе, с которого начинается т.н. “эпоха 1920-х,” связан с изменением статуса читателя. В послереволюционную эпоху читатель стал центральной фигурой литературного процесса. Связано это было с резким ростом того, что на языке тех лет называлось “читательской массой.” Формирование т.н. “массового читателя” имело ключевое и до сих пор не вполне осмысленное влияние на раннесоветский литературный процесс. Причем, далеко не только институциональное, но куда более глубокое. Именно читатель – его новый ментальный и культурный профиль, его горизонт ожиданий, его невероятный количественный рост – стали для советских писателей настолько разительной приметой новой действительности, что превратили читателя в объект литературы. Этим литература 1920-х годов радикально отличается от литературы как предшествующего периода (прежде всего, от литературы Серебряного века), так и от литературы 1930-х, т.е. от литературы соцреализма. Речь идет о трех аспектах:

1. об изменении роли и функций читателя в *потреблении* литературы.¹
2. об изменении роли и функций читателя в *производстве* литературы.²

И, наконец,

3. о том, что читательская оптика начала менять самую литературу. Настолько, что читатель стал ее *героем*.

Читатель почти всегда является адресатом, но редко – героем. В 1920-е годы он впервые стал *персонажем*. Не в буквальном смысле, разумеется.

¹ См.: Добренко 1997.

² См. там же.

Речь идет о сказе, который произвел стилевую революцию в 1920-е годы. Об этом много писали в 1970-80-е годы Г. Беляя, М. Чудакова и др. исследователи. Но они говорили о сказе как о показателе ориентации литературы на нового читателя. Я же хотел бы обратить внимание на совершенную новизну раннего советского сказа и его отличие от сказа Гоголя, Лескова или Ремизова, у которых сказ был результатом откровенной стилизации. В 1920-е годы он стал чем-то значительно большим, чем стилевой прием. Возникло то, что я назвал бы *ситуацией сказа*.

В новой русской литературе сказ восходит к Гоголю, для которого художник “описывает совершенно сторонний мир, но глядит на него глазами своей национальной стихии.”³ Однако писательское ‘гляденье’ есть письмо. Это *письмо* национальной стихии. Разница между гоголевским и лесковским сказом и сказом Зоценко и Бабеля, Пильняка и Платонова, Вяч. Шишкова и А. Неверова, Л. Сейфуллиной и Вс. Иванова, ранних Леонова и Шолохова в том, что в XIX веке сказ, ориентация на низовую речь был только острающим приемом. Причем, этот прием не только не имел ничего общего с ориентацией на читателя, но был прямо ориентирован на то, что читатель – Другой по отношению к стилизуемой языковой стихии. Иначе говоря, *не герои были читателями*. И именно это несовпадение субъекта повествования и читателя было основной характеристикой литературного сказа в XIX веке, это и делало его острающим приемом. Персонаж был характерологически Другим для читателя. В 1920-е же годы функция сказа изменилась принципиально – *читатели стали героями*. Субъект сказа стал и его потребителем. Персонажи Зоценко и стали его читателями. Условно говоря, гоголевские *Вечера* писались не для пасечников, от имени которого велось повествование, а рассказы Зоценко писались для тех, от лица кого выстраивался нарратив (хотя и не исключительно, разумеется). Разница между Рудым Панько и господином Синябрюховым в том, что первый не мог реализоваться как читатель, а последний именно им и был. Но не только герой перестал быть Другим для читателя. Уникальность ситуации состоит в том, что другим стал сам читатель.

Указав в “Иллюзии сказа” на напряжение, возникающее в сказовой форме между письмом и устной речью, Б. Эйхенбаум в 1918 году первым ощутил в современном ему сказе принципиальную новизну. Чего в 1918 году нельзя было предвидеть, так это того, что произойдет радикализация приема, на фоне которой прежний сказ сам окажется иллюзией. Спустя год, в работе “Как сделана ‘Шинель’ Гоголя” Эйхенбаум выделит два типа

³ Гоголь 1949-1950, 6: 34. Некоторые относят его к *Повестям Белкина*, но там все же следует говорить о *персонифицированном повествовании*, а не сказе. См.: Муценко, Скобелев, Кройчик 1978: 41-54.

сказа – повествовательный и воспроизводящий. В последнем он отмечал мимику, жестикуляцию, розыгрыш, декламацию, актерство. Он писал о Гоголе, чей опыт оказался в 1920-е годы особенно востребованным, прежде всего, по причине демократизма его письма, ориентированного на устную низовую речь (что подробно рассматривал в 1925 году в книге *Гоголь и натуральная школа* В. Виноградов). Именно гоголевский сказ будет определен Эйхенбаумом как стилистический острабяющий прием, как маска (отсюда – метафоры лицедейства). Именно через образ маски рассматривала критика в 1920-е годы творчество Зошенко, просмотрев или не посмеяв указать на главное: зошенковский “обыватель,” “мещанин” не был маской. Он был массовым читателем Зошенко. И этим сказ 1920-х годов принципиально отличался от сказа XIX века. Эта ориентация на чужое слово, ставшее своим, привнесло в литературу 1920-х годов диалогизм и многоголосие. 1920-е годы – это тот редкий случай, когда социология чтения стала буквально стилеобразующим фактором, подобно тому, как таким фактором в соцреализме станет социология письма.

Поэтому сказ – это не просто форма. Вот почему я говорю о *ситуации сказа*, которая с приходом соцреализма стала по всем параметрам невозможной. Функционально сказ опирается на реального читателя, тогда как соцреализм – на идеального. Стилистически сказ опирается на низовой язык, тогда как соцреализм на возвышенный идеологический дискурс, в меру суггестивный и стилистически нейтральный. В сказе соблюдается ироническая дистанция по отношению к читателю, тогда как соцреализм предполагает деперсонализированный характер отношения автора к читателю.

Эти новые эстетические параметры были заложены в самом начале имплементации соцреализма. В дискуссии 1934 года о языке была окончательно сформулирована линия на т.н. “нейтральный стиль” и отказ от эксцессов сказа и какой бы то ни было ориентации на “низовой язык.” В ходе дискуссии 1936 о формализме и натурализме всякие художественные эксперименты были объявлены проявлением формализма, но в особенности – стилевые и в частности, сказовые: оборотной стороной формализма был объявлен натурализм, проявлением которого и была ориентация на разговорную речь.

Новый читатель отказывался узнавать себя в героях этой литературы. Радикальный сдвиг, происшедший в соцреализме состоял не в том, что, как утверждает Б. Гройс, Сталин реализовал демиургический потенциал авангардного художника, но в том, что соцреализм, превратив литературного персонажа в биографического автора, превратил потребителя в производителя, сбалансировав ситуацию 1920-х годов. Если читателями литературы 1920-х годов были зошенковские Синебрюховы, неверовские Марьи-большевички и бабелевские конармейцы, то идеальным соцреалистическим читателем был главный писатель страны – Сталин.

Широко известна реакция Сталина на Зошенко и Платонова. У первого он не принял именно иронической дистанции, насмешку, неуважение по отношению к читателю (т.е., по сути, к самому себе!), назвав его пошляком и обвинив в пустом смехачестве. Реакция идеального читателя Сталина на Платонова была еще более характерной, и касалась отнюдь не только идеологических моментов (на что чаще всего обращают внимание), но именно языка. Величайший русский прозаик XX века, именно здесь, на стыке читателя и писателя, в сказовом сдвиге Платонов достиг того, что в русской прозе XX века не удалось никому. Он оказался единственным, кому удалось прорваться в зазеркалье советского языка, главным кодификатором которого был главный писатель и читатель страны Сталин. Среди замечаний Сталина на полях повести “Впрок” интереснее всего не брань не выбиравшего выражений вождя, но его возмущение языком Платонова: “это не русский, а какой-то тарабарский язык.” И действительно, здесь сталкиваются две грандиозные языковые проекции: публичная, явленная Сталиным, и платоновская – зазеркальная. Одна не узнает себя в другой. Сталинский язык – подчеркнуто правильный, его “слова, как пудовые гири, верны” – не только по содержанию, но именно грамматически. Сталин пишет как Гоголь – бесконечными тавтологическими синтаксическими конструкциями, как будто стилизуя идеального читателя – самого себя. Платонов пишет точно также. Производство тавтологии – одна из отличительных черт гоголевских нарративов. Андрей Белый не случайно говорил о связи гоголевской тавтологии с энтропией и, в конце концов, с безумием. Безумие платоновского мира – это вывернутый наизнанку мир сталинских нарративов. “Тарабарский язык” Платонова – это перевернутая, остранинная правильность сталинской речи, грамотной “по форме” и тарабарской “по содержанию.”

Герой *Мы* Замятина замечает об О-90, что “у ней неправильно рассчитана скорость языка, секундная скорость языка должна быть всегда немного меньше секундной скорости мысли, а уже никак не наоборот.” Но может быть, именно оттого, что у О-90 язык работает скорее мысли, она – счастливый “государственный житель.” Ведь именно так и должен работать стандартизированный идеологический язык, фактически предвосхищающий, а никак не оформляющий мысль. Сталин работал образцово – именно так. Его “языком” фактически является логика, “учение,” предвосхищающие “мысль,” которая фактически является письмом. Эта сталинская “диалектическая логика,” переворачивающая смыслы, и отразилась в платоновском языке, в котором вообще бесполезно искать логику. Этот язык зафиксировал мир *между логиками*. Подобно тому, как сталинские логемы производят опустошенные языковые конструкции, платоновский текст – в каждом своем периоде – расширяет минные поля смыслов.

С другой стороны, в сталинской культуре, как заметил М. Рыклин, сделано все, чтобы не видеть частностей.⁴ Этой оптикой в совершенстве владел Сталин. Его тексты тотально метафоричны и абсолютно непрозрачны. Иное дело – мир Платонова. Это мир, который потерялся в щелях языка, откуда его надо “выковыривать,” расшифровывать, расшивая едва ли не каждое словосочетание. Это только кажется, что в мире этом есть какие-то метафоры. На самом деле, он абсолютно буквален. В нем надлежит понять самое соединение слов едва ли не в каждом втором словосочетании.

Коммуникативная стратегия сталинизма основана на текстуализации власти, т.е. власть есть священный текст, записанный до всякой речи. “Марксизм-ленинизм” функционировал здесь именно в качестве сакральных текстов.⁵ То же можно сказать и о сталинских текстах, многие из которых (но далеко не все) хотя и могут быть отнесены к перформативным практикам, никогда не несли той перформативной нагрузки, которую несли выступления Гитлера или Муссолини. Текст (не речь!) Сталина был текстом власти. Иное дело – текст *о* власти. Сталинская культура – это культура текстуального беспокойства, занятая измерением разрыва между реальностью и текстом, с одной стороны, и между сакральным текстом, произведенным или одобренным Сталиным, и любым индивидуальным текстом, с другой. Поскольку Сталин осуществлял высший акт письма, занятие письмом становилось политически опасным. Но одновременно, поскольку самое формирование массы проходило через процедуры правильного чтения текстов власти,⁶ письмо было и самым важным занятием. Отсюда – не только статус советских писателей, но и сталинское внимание к тексту. Отсюда же – и внимание ко всякой неконвенциональности. Отсюда невозможность сказа как такового.

Уничтожение героев революции в сталинизме – людей речи, риториков, ораторов привело не только полному растворению речи в письме, но и к невозможности чтения. Как замечает Валерий Подорога, “правильное” чтение в сталинизме невозможно в принципе, и всякий, кто пытается правильно читать, подвергает себя опасности быть обвиненным в искажении “буквы” или “духа” текста: “Не то оказал, там сболтнул лишнего, тут оговорился, здесь совершил языковую ошибку и т.п., - вся эта совокупность ‘легкой’ социальной патологии, все эти афазии, апраксии, агнозии не признавались в сталинской машине террора за нечто ‘случайное,’ а толковались как подлинные знаки-следы политического бессознательного, как очевидное проявление потенциальной вины каждого человека

⁴ Рыклин 2002: 51-52.

⁵ Подорога 1989: 110.

⁶ Там же.

перед властью.”⁷ Нужно ли говорить, что платоновские тексты – настоящий склад подобных “случайностей.” Его герои, эти, по точному определению Мераба Мамардашвили, идиоты возвышенного, зазеркально отражают советского идеального читателя и почти поголовно страдают афазией, апраксией, агнозией – причем, в тяжелой форме. Описки можно трактовать как проговорки, но сознательное, поставленное на поток производство проговорок – это уже даже не знаки-следы, но политическое бессознательное, поданное в форме потока сознания.

То, что Сталину казалось тарабарщиной, то, что многим читателям кажется неким “затруднением” при чтении Платонова, то, что исследователям иногда представляется некими метафорами, на самом деле, следует понимать вполне буквально. Так, буквально, должна быть понята каждая неправильность, каждый вызов конвенции. Как луч из зазеркалья. Только не растеряв эти лучи, но собрав их воедино, мы сможем получить мощную вспышку, которая в состоянии осветить непрозрачный платоновский текст и вскрыть природу соцреалистического текста, автором которого стал вчерашний советский читатель – призванный в литературу ударник, прошедший через литературную учебу, учебу у классиков и Литинститут.

Лев Славин рассказывал, как застал однажды Платонова, читающим книгу маститого советского автора:

Он сидел в кресле с книгой в руках. Поднял голову. Вижу: его некрасивое, простонародное, прелестное лицо светится веселостью. Заглянет в книгу и тихо засмеется. Это был довольно известный в ту пору роман, отнюдь не юмористический — наоборот сугубо «проблемный». Спрашиваю:

— Что вас так смешит?

Он говорит:

— Знаете, если бы это было написано немножко хуже, это было бы совсем хорошо.

Это был смех удивления. Платонова поразили почти пародийные несообразности этой книги, и впечатление его тотчас вылилось в этих немногих, убийственно метких словах.⁸

Иначе говоря, если бы писатель Кочетов писал хуже, он писал бы языком своего читателя, какого-нибудь Дванова или Копенкина. Эстетическую стратегию Платонова никак нельзя свести просто к пародии, к работе с плохим языком, с ориентацией на “плохую” литературу, “плохой,” искаженный косноязычием и малограмотностью его героев, “не русский, а

⁷ Там же.

⁸ Цит. по кн.: Сарнов 2009: 788.

какой-то тарабарский язык.”⁹ Бывший поэт-пролеткультовец, Платонов знал низовую идеологическую графоманию, из которой выросал “плохой язык” лучше, чем кто-либо. Однако его отношение к этому языку было сугубо эстетическим.

Можно сказать, что оба они, Сталин и Платонов, создали две радикальные версии советского письма. Одна – радикально нормативная и нормирующая, другая, напротив, – радикально острающая. Публичный советский язык и язык Платонова подобны евклидовой и неевклидовой геометрии, оперирующей в одном и том же пространстве власти. Языковая геометрия Платонова обладает однако колоссальным взрывным смыслообразующим потенциалом – она вскрывает правила языковой игры с такой глубиной, рядом с которой соцреалистический роман похож на жалкие евклидовы формулы для начальных классов школы рядом с теорией относительности. Подобно Эйнштейну, Платонов открыл колоссальный взрывной потенциал языка, освободил его энергию. Именно в этом заключена высшая социальность платоновской прозы. Ведь язык был основой Советской власти. Сам советский социализм был в значительной мере продуктом репрезентации. Сам вождь был продуктом языка. Не удивительно, что всякая атака на язык должна быть понята как атака на строй, на режим.

Здесь следует вернуться к Зоценко, который брал слово одного социолекта, погружая его в иной. Зоценко остраивал язык через героя и повествователя, но он не занимался декодированием языка. Он высмеивал, а не выстраивал. Зоценко и Платонов работали с одним и тем же языком, но кажется, как будто с разными. Зоценко работал с языком незастывшим, а Платонов – с окостеневшим. Они видели в современном им языке разное. Зоценковский повествователь – продукт сказовой стратегии. Продукт же платоновского нарратива, лишь использующего сказовые стратегии, но, конечно, сказом не являющегося, – утраченный в конвенциональном советском идеоязыке смысл (у Зоценко такой задачи нет). На рубеже 1930-х годов этот смысл еще мог быть остраиван через языковой сдвиг. Когда соц-арт начал работать с советскими идеологическими клише, находившимися в позднесоветскую эпоху уже в такой степени автоматизированности, что смысл их был полностью стерт, для стилевой дефибрилляции языкового сдвига было уже мало. Сам советский текст превратился в эстетический объект, так что, как остроумно заметил Борис Гройс, простое воспроизведение речи Брежнева может восприниматься как постмодернистский жест. Поэтому стратегией соц-арта стало остраивание советской идеологической продукции через эстетизацию.

Зоценковский господин Синебрюхов прежде всего вызывает в читателе смех. Потому мы говорим о юморе (или – о сатире) Зоценко, что в

⁹ Там же: 789.

отношении к Платонову приложимо лишь в очень незначительной степени. Если Зоценко смешон, то Платонов проблематичен. Именно потому, что стратегия Зоценко была куда более доступной, он, в отличие от Платонова, проблематичность которого была уникальной и непонятной, и стал объектом атаки в 1946 году. Среди повторяющихся на полях повести “Впрок” сталинских ремарок слова “пошляк,” “балаганщик” и “беззубый остряк” особенно интересны: именно этими характеристиками наградит Сталин Зоценко в 1946 году. Язык Зоценко был понятен. Язык Платонова – нет. Но для образцового советского читателя неприемлемы оба. Это и неудивительно: работа с идеологическими текстами специфична, поскольку идеологические клише и конвенции рассчитаны на автоматизм. Зоценко их *только остраняет*. Платоновский же текст *рождает сопровитвление*. И в этом принципиальная разница между ними.

Платоновские герои не менее разговорчивы, чем герои Зоценко, но различие в том, что у Платонова внешняя по отношению к повествователю позиция оказывается внутри самого повествования. Она не нуждается во внешнем читателе. Не то в почти перформативных текстах Зоценко. Герой или повествователь Зоценко использует в своей речи советский язык, он активно сталкивает социолекты. Комический эффект у Зоценко основан на том, что герой одного социального уровня пытается говорить на языке другой социальной страты. У Платонова же *никакого другого языка просто не дано*. Поэтому платоновский текст не смешон. Это эксперимент, в котором советский язык вытеснил все остальные, – языковая утопия, своего рода осуществившийся в языке *Чевенгур*, победа новояза в отдельно взятом языке. Платонов ставит читателя в положение, когда тот оказывается вынужден искать выход в наличном языковом поле, без опоры на другие социолекты. И, таким образом, найти пути к деавтоматизации, навязываемой советским языком.

Идеальному советскому читателю стал не нужен писатель, иронично дистанцированный от него. Он был не просто функционально бесполезен, но политически опасен, создавая неконтролируемую зону взаимодействия между читателем и писателем.

Единственное, что соцреализм сохранил от 1920-х годов (и в этом он радикально отклоняется от элитарного модернистского – не путать с модернизационным! – проекта), – это эгалитаристский вектор, процессы демократизации и урбанизации огромных масс населения. В диктатурах XX века, и в сталинизме в частности, культура была беспрецедентно политически инструментализирована. Революционная культура любого типа – фашистская, нацистская или коммунистическая – по определению, есть культура преодоления культурной изоляции периода, который предшествовал революции. Производя новых субъектов, новых граждан, массовые общества, современная революционная культура расширяет и

втягивает в себя все новые и новые реальности. В этом контексте понятие “культура” обретает явственный набор значений, проходящих полный спектр превращений – от сопротивления к автономности и от нее к инструментализации.

Фундаментально отличным от предыдущих веков и либерально-демократических режимов образом культура *важна* для диктаторских режимов и основанных на насилии национальных государств. Она имеет значение потому, что она понимается как универсальное орудие политической власти: как необходимый объект централизованного планирования и координации; как способ дотянуться, кооптировать или противопоставить политических субъектов; как домен, который не может быть оставлен в руках традиционных патронов, поскольку культура является единственным способом производства властью собственного образа, а потому должен быть поставлен под контроль и наблюдение государства. Поэтому культура современных диктатур, включая сталинскую, перемещается за пределы своего традиционного пребывания при дворах, в салонах, галереях, театрах. Она выходит на площади, в библиотеки и школы, государственные институции, спортивные арены, на телевидение – излюбленные пространства массовых обществ, где развитая печатная культура все больше взаимодействует с визуальным образом, голосом и коммуникационными технологиями.

Итак, во что же трансформировалась ситуация сказа, если ее социальные предпосылки никуда не исчезли? *Она перетекла в соцреалистическое письмо.* Если в 1920-е годы повествователь превратился в персонажа, который оказался, по сути, отраженным читателем, то в 1930-е годы читатель стал биографическим автором. Он интериоризировал официальный курс, который в свою очередь стал формой внутреннего контроля, действуя как камера наблюдения, расположенная на кончике пера.

Историки советской культуры привычно приводят свидетельствующие о масштабе репрессий среди советских писателей страшные цифры, сравнивая количество делегатов Первого съезда писателей с числом делегатов, доживших до Второго съезда писателей. Но это только одна сторона картины. Вторая – не менее важная: 1934 году в ССП состояло 1500 человек. В 1954 году, накануне Второго съезда, – 3700. Число членов союза писателей за следующие тридцать лет утроилось и достигло астрономической цифры в 10 тысяч. Кто были эти писатели?

В соцреализме реальный читатель больше не может быть персонажем, т.к. соцреализму нужен был контролируемый идеальный герой, с которым будет идентифицировать себя биографический читатель. Но поскольку тот социальный сдвиг, что породил ситуацию 1920-х годов (в том числе и ситуацию сказа), никуда не исчез, поскольку соцреализм сам был продуктом демократизации, вытолкнутая из текста читатель, пришел в него в качестве биографического автора. По сути, образцовые сталинские писа-

тели типа Семена Бабаевского, Анатолия Софронова или Николая Грибачева – это и есть вчерашние герои *Конармии*, прошедшие учебу у классики господина Синябрюхоты. Это вчерашние рапповские ударники, призванные в литературу, “красные Львы Толстые,” научившиеся в Литинституте, как писать эпические панорамные романы. Как известно, Союз писателей создавался под разгром РАППа, но, как часто бывало в революционных культурах, здесь не просто воссоздавалось, но многократно укреплялось в самых радикальных формах то, что объявлялось подлежащим уничтожению. По сути, Союз писателей был РАППом, распространившим свое влияние на всю литературу, только с прямым управлением партии. Это относится и к процессу воспроизводства писателей.

Итак, появление массового читателя привело к тому, что в 1920-е годы произошла неизбежная персонификация стилевого приема XIX века – стилевая маска персонифицировалась, превратившись в персонажа, который оказался ментальным, стилевым и социальным слепком массового читателя. Превращение читателя в персонажа, а затем – и в автора определило *тотальный* характер происшедшей трансформации. Тотальность этой эстетической инверсии передалась и в эстетические практики, выросшие из соцреализма. Прежде всего, речь идет о соцарте. Именно она определила его стремление охватить *все* советские жанры, мотивы, образы, стилевые ходы, речевые и ментальные клише, визуальные решения советской наглядной агитации, средств массовой информации, идеологической установочной речи, плаката, лозунга, массовой пропагандистской литературы и т.д. в том именно виде, как советская идеология фактически усваивалась массовым сознанием и бытовала в нем (а не только в соответствии с официальными идеологическими кодами). Произошел полный ввод читателя-автора в самую оптическую структуру соцартистского видения.

Субверсивная природа московского концептуализма основана на демифологизации. Это стратегия не простого идеологического развенчания советского мифа, но деконструкции через его достройку. Причем, сам процесс этого вторичного мифотворчества обнаруживает демифологизирующую установку, ведущую к разрушению искусственно созданной эпической вневременности советского мифа. Процесс достраивания мифа в соцарте каждый раз оборачивается его разрушением: миф нельзя достроить – он абсолютен и по определению закончен (незаконченного, недостроенного мифа не существует). Вот почему, когда Пригов строит свои тексты (например, цикл стихов о Милиционере или Москве и москвичах) как “достраивание” мифа, он не столько завершает постройку, сколько надстраивает на нее такие конструкции (на первый взгляд, совершенно логически-необходимые), которые с неизбежностью ее обрушают. Так, по подсчетам архитекторов, 100-метровая статуя Ленина на вершине Дворца Советов, почти наверняка разрушила бы самое здание. Приговской “Ми-

лицанер” – подобного же рода сооружение. Пригов постоянно подчеркивал, что не писал стихов ни исповедального, ни личного плана, и у него нет личного языка. Его язык – это язык персонажей, а эти персонажи – как советские писатели, которые *так* воспроизводят советскую реальность, так и читатели, которые *так* ее воспринимают.

По мере того, как роль читателя снижалась, московский концептуализм развивался в эстетически лабораторных условиях и опирался на такой способ производства текстов, который вообще не предполагал массового воспроизводства и потребления, например, записи стихов Пригова или тексты на библиотечных карточках Рубинштейна. Но слом советской эстетической траектории превращения читателя в персонажа, а затем в автора здесь очевиден. Перед нами – эстетизация самого советского эстетического опыта. Читатель превратился здесь не в персонажа, и не в автора, но в *образ* автора. Советский автор (вчерашний советский читатель) стал автором-персонажем, стилизующим себя самого. Это не просто постмодернистский пастиш, но программно тавтологическое производство.

Если с этой точки зрения взглянуть на эстетические стратегии ведущих концептуалистов, мы увидим, что каждый из них разрабатывал разные стратегии, единство которых обеспечивается именно этой установкой на введение реципиента не только в самое пространство производства и потребления, но и эстетического воображаемого. Сошлюсь на известный эксперимент Комара и Меламида *Любимая картина. Выбор народа*, где был предложен сугубо концептуалистский вариант диалога с т.н. простым зрителем. На основе социологических опросов в 1994 году основатели соц-арта создали картины, которые отвечали бы эстетическим запросам большинства населения различных стран. Картина *Выбор русской народо* экспонировалась в Москве в Центре современного искусства. Развешанные вокруг картины на стендах диаграммы, графики, таблицы, опросные листы должны были убедить в том, что все сделано в соответствии с мнением 1001 респондента, которым были заданы 38 вопросов – о размере картины, о предпочтительной технике исполнения (реализм), о любимом художнике (конечно, Репин), о предпочтительной цветовой гамме, о сюжете, персонажах картины и т. д. На выходе получился, конечно, абсолютный и откровенный китч. *Выбор народа* — картина размером с экран телевизора (любимый для большинства респондентов размер живописного полотна), где легко угадывается знакомый до боли среднерусский пейзаж с задумчивой речкой, леском на горизонте, бурой мишкой на поляне, елочкой на переднем плане, под которой сидит Иисус Христос, а рядом играют дети, будто сошедшие со страниц книжек Сергея Михалкова.

Комар и Меламид не просто поместили реципиента в центр картины, но программно сделали самую картину продуктом массового вкуса. Инсталляции Кабакова прямо помещают реципиента, взирающего на только

что покинутое советским человеком пространство, как будто бы оставленное для зрителя, в самый центр советского мира. Ранние тексты Сорокина, взрывавшие конвенции соцреалистического письма, также основаны на вводе читателя в самую повествовательную структуру как в роли персонажа, так и в роли автора. Примеры можно множить. Концептуальные стратегии так или иначе связаны не просто с эстетизацией реципиента (читателя, зрителя, слушателя – поскольку подобные же стратегии прослеживаются и в кино, и в музыке), но с превращением его в ключевой элемент эстетического эксперимента по деконструкции советского письма и шире, советского воображаемого. Под реципиентом понимается здесь и сам советский автор, разумеется, – вчерашний читатель, зритель, слушатель.

Легко заметить, однако, что эти стратегии были сугубо реактивными. В них не выработалось никаких новых моделей взаимоотношения между читателем и автором, они не опирались на новые формы института чтения. Этим и объясняется не просто кризис чтения в современной России, но кризис литературы как социального института, что в литературоцентричной русской культуре образует настоящее зияние. Сошлюсь на новую книгу Бориса Дубина *Символы – Институты – Исследования. Новые очерки социологии культуры* (2013), где один из самых авторитетных российских социологов чтения замечает, что осмыслить происходящие перемены и действовать с пониманием их значения и перспектив у жителей современной России нет сегодня ни воли (автаркия, раздробленность, апатия), ни культурных средств. Так что общий кризис чтения во всех слоях современного российского общества – это кризис умения и желания обобщать свой опыт, дефицит общего в социуме, заинтересованных представлений о генерализованном и значимом Другом. Иными словами, кризис социальности и самой модернизационной идеи человека как существа не только деятельного, ответственного и самостоятельного, но и солидарного.

Итак, читатель оказался центральной фигурой русской литературы XX века, пройдя путь от персонажа до автора и от автора до образа автора. Из Другого он превратился в Своего, пока, к концу советской эпохи, не стал Другим опять. Не ошибемся поэтому, если скажем, что если русская литература XIX века была литературой писателей, то в XX веке она стала литературой читателей. Что касается XXI века, то в ситуации кризиса чтения, когда связь между читателем, автором и текстом разорвалась, есть опасность, что он может стать веком потери литературой своей релевантности.

Литература

Добренко Е., 1997, *Формовка советского читателя: Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы*, СПб., Академический проект.

- Гоголь Н.В., 1949–1950, *Собрание сочинений в 6 тт.*, под общ. Ред. Ф.М. Головенченко, Москва, Государственное издание Художественной Литературы.
- Мущенко Е.Г., Скобелев В. П., Кройчик Л. Е., 1978, *Поэтика сказа*, Воронеж, Изд-во Воронежского университета.
- Подорога В., 1989, “Голос письма и письмо власти,” в *Тоталитаризм как исторический феномен*, Москва, Философское общество СССР.
- Рыклин М., 2002, *Пространства ликования. Тоталитаризм и различие*, Москва, Логос.
- Сарнов Б., 2009, *Сталин и писатели*, кн. 3. Москва, Эксмо.

ABSTRACTS IN ENGLISH

R. Baudin: *Normative Criticism and Novel Reading in mid-18th Century Russia*

The Author attempts to prove that Russian classicists like Lomonosov, and especially Sumarokov and Kheraskov, rejected the new genre of the novel in the 1750s -1760s not only because of its thematic content (the unreasonable representation of love), but also because of the new reading practices it introduced in Russia. Focusing on three theoretical texts dealing with the novel, Lomonosov's *Rhetorics*, Sumarokov's *Letters on Novels* and Kheraskov's *On Novel reading*, the article shows that they were all concerned with the threat that the new genre represented for reading practices developed in Russia before the 1750s according to classicist aesthetics and ethics. By programming individual, lonely modes of reading, the novel withdrew the reader from the environment of social control set up by classicism. By providing the reader with an independent "encyclopedia" and releasing him from the obligation to master specific cultural codes, the novel freed the reader from having to acquire specific skills and introduced the new type of the naive and uneducated reader, opposed to the ideal reader of classicism. The final objection of classicist critics to the new reading practices generated by the novel was that it offered a mode of reading based on the pursuit of pleasure and leisure rather than knowledge and duty: this, they feared, would promote a new kind of asocial individual, at odds with the modern ideal of the Russian nobleman, of selfless dedication to the building of the new Russia imagined by Peter the Great.

L. Rossi: *Books and Reading in the Autobiographical Prose of Eighteenth and Nineteenth Centuries Russian Writers: a Tentative Analysis*

The aim of the essay is to define the role of reading in the narratives about childhood of a number of famous and less famous Russian writers. Recurring topics, such as "the first book," the possibility of cultural succession, the beginning of a vocation are dealt with in some detail. This paper also highlights the peculiarities of the Russian reading culture, as compared to those of Western European culture. Special attention is dedicated to the identification of the cited books, editions and sources of translations.

A. Reitblat: *Handwritten Literature in Nineteenth-Century Russia: its Social-Cultural Functions and Readership*

In the 18th and 19th centuries, handwritten literature in Russia was an important element of social communication. The spread of printed matter in Russia followed an unusual pattern. It was first introduced by the government and remained its monopoly for a long time. Yet, when private printing houses and publishers appeared, the government brought all printed material under its tight control by applying censorship. This is why printed texts were perceived as something official, which implemented state values, whereas handwritten texts were marked as the creation of private individuals, groups or sometimes even anti-government elements, but never as works endorsed by the state. The following major types of handwritten literature are described in the essay: political, theological, pornographic and erotic, as well as pasquinades; albums; diaries; handwritten periodicals; unpublished literary texts; Old Believers' writings; rewritten printed texts.

D. Rebecchini: *Reading with Maps, Prints and Commonplace Books, or How the Poet V.A. Zhukovsky Taught Alexander II to Read Russia (1825-1838)*

This paper deals with how the poet Vasilii Zhukovsky taught the future tsar Alexander II to read, analysing the main didactic tools that he employed in educating the heir to the Russian throne (1825-1838). In particular, the focus is on the different supports used by the tutor during their readings, to clarify and help fix the content of the texts they read in the pupil's memory. Zhukovsky had indeed selected three different tools that could help him in his task: 1) iconographic material (maps, city and building maps, prints); 2) two different types of commonplace books; 3) mnemonic tables designed to help the reader to recall the context of the texts read. Each of these tools could shape the dynamic reality of a text, emphasising some of its aspects, conferring a particular sense to it and thus obtaining a precise effect on the reader. By investigating the memory aids he used to help the reader fix texts in his mind and the intellectual processes behind them, this paper identifies some of the reading methods that the poet elected for his pupil. Contrarily to what critics maintain, Zhukovsky tried to use with his pupil some historicising reading methods that could favour contextualisation, instead of privileging romantic and mythopoeic readings. The poet taught the heir to read using a comparative and contrastive scientific method, rather than educating him to seeing history in a romantic and nationalistic way. Thus, Zhukovsky contributed to developing, in the future tsar, an interpretative habit that proved relevant later on in the sovereign's political activity.

A. Lounsbury: *How Not to Read: Belinsky on Literary Provincialism*

This essay analyzes how Vissarion Belinsky, along with other 19th-century Russian critics and writers, viewed what was taken to be the problem of "provinciality"

(provincial'nost') in their literary tradition, and how Belinsky proposed to solve this problem by cultivating a certain kind of discernment. Belinsky believed that Russian readers and writers urgently needed to overcome provinciality in order to ascend to "universality" (which was essentially equated with Europeaness). The way to do this, he argued, was through the careful and systematic practice of aesthetic comparison, a path that offered Russian literature its only hope of escaping the incoherence and distortion resulting from its own provincial origins.

E.M. Bojanowska: *Writing the Russian Reader into the Text: Gogol, Turgenev, and their Audiences*

The article argues for a generative role of reading in the writing of some of Russia's famous classics. Drawing upon Gogol's and Turgenev's interactions with readers, it analyzes specific textual operations – revisions, additions, or deletions – which authors made to existing texts, or to those in progress, in response to readers' reactions. Transcending the roles granted to readers in the theoretical paradigms of reception history, book history, and the history of reading, Russian readers influenced the course of Russian literature not merely from birth, but from inception. Texts were burned and altered in response to, or in anticipation of, their reactions. As such, the Russian reader should be seen as part of textuality, not its aftermath.

R. Feuer Miller: *Dostoevsky's Poor People: Reading as if for Life*

From the first of Dostoevsky's fictions, *Poor People* (1846) to his last, *The Brothers Karamazov* (1880), acts of reading and misreading have functioned as primary vehicles for characters' efforts to both understand and, whether deliberately or inadvertently, to misrepresent themselves and others. *Poor People*, a short novel in the already outdated epistolary form re-emerges in our present era of email, twitter and other social media as a starkly modern work in which the two primary characters, near neighbors, literally read each other in preference to being in each other's company. The virtual clashes with and endeavors to supersede the actual. Is *Poor People* an account of the relationship between a meek character or a would-be petty tyrant and a helpless young woman or a resourceful, pragmatic one? Or is the basic unit of personality a protean one? *Poor People* provokes fundamental questions and contradictory responses in its readers in the same way as do Dostoevsky's other important works. Dostoevsky has long been recognized as a master of doubling, whether through narrative devices, plot motifs or through representation of character. Those that occur in *Poor People* put forth a unique quartet of doublings and interactions between the virtual and the real that, far from seeming outdated as they did several decades ago, now seem unusually fresh and relevant.

R. Vassena: *Public Literary Readings in the Era of the Great Reforms as an Example of (Un)successful Communication*

The Author investigates the phenomenon of public literary readings in St. Petersburg in the early 1860s. Special attention is paid to the “communicative short circuit” that public readings elicited, and that has to be seen in the light of the birth, in Alexander II’s Russia, of a “public sphere.” The beginning of the reforms generated, throughout the Russian society, a strong wave of communicative enthusiasm, which soon started eluding the control of a government that had somehow favored it. Within the specific context of the early 1860s, texts that would otherwise have been innocuous, when read publicly, got charged with ideological potential, favoring mass suggestion. The collective nature of this type of performance galvanized the minds of people who were already strongly excited by the deep political and social transformations taking place in that period. The altered emotional state of the public greatly affected its reception of the works being read, transforming them from aesthetically and culturally relevant, yet inoffensive, texts into politically charged texts. The appendix contains a list of public literary readings and literary spectacles held in St. Petersburg between 1860 and 1862.

W.M. Todd III: *V.N. Golitsyn Reads Anna Karenina: How One of Karenin’s Colleagues Responded to the Novel*

While almost all 19th Russian novels were serialized in “thick journals,” we have almost no examples of readers responding to a novel’s installments as they appeared. A unique exception for *Anna Karenina* is provided by the diary of Prince V.M. Golitsyn (1847-32), which records his reactions to eight of the novel’s thirteen installments in *The Russian Herald* (Russkii vestnik) between 1875 and 1877. The Author essays a qualitative analysis of the contexts (Russian and French literature, the moral life of the Russian nobility) and the categories (elegance, decorum, morality, character development) that frame Golitsyn’s reading. Golitsyn’s sense of the literary field resembles that presented in Pierre Bourdieu’s *Rules of Art*, which is not surprising, because Golitsyn received his literary education abroad, in France. Golitsyn places Tolstoy among the Avant-garde populated by Zola and other unconsecrated realists, and he condemns Tolstoy for his “disgusting realism,” to which he prefers the more decorous, morally instructive fiction of Octave Feuillet. Golitsyn, who tends to read the installments in isolation from each other, gives valuable insight into contemporary taste and reading habits.

J. Brooks: *The Young Chekhov: Reader and Writer of Popular Realism*

The young Chekhov wrote popular fiction for cheap magazines and newspapers, and he also parodied successful genres such as the criminal novel. He was a voracious reader, who did not ignore the bestsellers of his day. The topics explored in this

essay include the young Chekhov's use of the techniques of the feuilleton novel and his efforts to sell his works in the highly competitive marketplace for genre fiction and humor. The essay also concerns Chekhov's early evocation of some of the great themes of Russian culture, including the mythologies of freedom, violent rebellion, order, and authority. Lastly, the essay explores Chekhov's early focus on beauty and art in the rapidly changing society in which he lived.

O. Lekmanov: *Notes on the Dialogue with the Readers in the Russian Magazines of the 1900s-1910s*

This paper intends to show and discuss how early 20th-century Russian magazines communicated with their readerships. In order to study this issue, three magazines were chosen, directed at three very different types of audience: the modernist and elitist *Novyi Put'*, the children's magazine *Tropinka* and the mass publication *Sinii Zhurnal*. As a result of the investigation, *Novyi Put'* appeared to have a didascallic – at times even aggressive – attitude towards its readers. *Tropinka* tried to avoid establishing a real dialogue with its public. *Sinii Zhurnal* tended to widen as much as possible – and at any cost – contact with its readership.

J. Stone: *Making the Symbolist Book / Fashioning the Symbolist Reader: the Case of Aleksandr Dobroliubov's Collected Verses*

The study of book history in the modernist era offers a direct glimpse into the conflicts at the heart of the new art. By affording attention to turn-of-the-century material culture and the recontextualization of the market forces that impacted modernism's institutionalization and scripted its interaction with the public, this article affirms the centrality of the making the physical book itself as a component of understanding Russian Symbolism and its readership. An examination of the first book of Russian poetry issued by the Symbolist publishing house *Skorpion* reveals the intricacies of Russian modernism's attempts to fashion its readers through the production of its tangible products. Aleksandr Dobroliubov's *Collected Verses*, as shaped by Valerii Briusov, represents many of the key shifts in both aesthetic and material terms that were undertaken by the Symbolists.

E. Dobrenko: *Russian Literature between Readers and Writers: from Socialist Realism to Sots-Art*

The reader turned to be the central figure of Russian literature of the Twentieth century, having risen from the character to the author and from the author to the author's image. This paper focuses on the transformation of the reader into the literary character in 1920s 'skaz' (with an emphases on Zoshchenko and Platonov); then into the author in Socialist Realism and finally, into the image of the Author in Sots-

art. If Russian literature of the Nineteenth century was a literature of writers, in the Twentieth century it became a literature of readers. As for the Twenty-first century, in a crisis situation of the reading when the connection between the reader and the author of the text was torn, there is a danger that it may be a century of literature losing its relevance.

AUTHORS

Rodolphe Baudin works as Associate Professor of Russian and Head of the Department of Slavonic Studies at the University of Strasbourg. He specialises in Eighteenth-century Russian literature, especially Sentimentalism, with a special focus on letter writing and travel writing. He has published nearly 50 papers and has written or edited 8 books, including *Nikolai Karamzine à Strasbourg. Un écrivain-voyageur russe dans l'Alsace révolutionnaire* (2011) and a companion-reader on Radishchev: *Alexandre Radichtchev: Le voyage de Pétersbourg à Moscou* (2012). His three favourite readings are: A.S. Pushkin, *Eugene Onegin*; L. Sterne, *Tristram Shandy*; Stendhal, *La Chartreuse de Parme*.

Edyta Bojanowska specializes in nineteenth-century Russian prose and intellectual history. She works at the intersection of history and literature, especially as regards national and imperial discourses in Russian culture. She published *Nikolai Gogol: Between Ukrainian and Russian Nationalism* (Harvard Univ. Press, 2007) and is currently working on a book tentatively titled *Empire and the Russian Classics*, about Russian literature of the 1850s-1900s. Her articles concern the evolution of Dostoevsky's and Chekhov's ideas about empire, Gogol's relation to Pushkin, Russian-Ukrainian cultural relations, Babel and the poetics of the short story, and Polish poetry. She is Associate Professor of Russian and Comparative Literature at Rutgers University in New Jersey. Her three favourite readings are: Leo Tolstoy, *Hadji Murad*; Stanislaw Lem, *The Cyberiad* (which is the English publication title for the book that came out in Polish as *Robots' Tales*); Mark Twain, *Huckleberry Finn*.

Jeffrey Brooks is Professor of Russian and European history at The Johns Hopkins University. His interests include Russian literary, visual, and political culture

from the mid-nineteenth century to the mid-twentieth. He is the author of *When Russia Learned to Read: Literacy and Popular Literature, 1861-1917* (2003, 1985); *Thank You, Comrade Stalin! Soviet Public Culture from Revolution to Cold War* (2000); and *Lenin and the Making of the Soviet State*, with G. Chernyavskiy (2006). He received a Guggenheim, a Vucinich Prize, and other awards. His three favourite readings are A.P. Chekhov's fiction; *The Journey to the West* (A.C. Yu ed. and transl.); K. Grahame, *The Wind in the Willows*.

Evgeny Dobrenko is Professor and Head of the Department of Russian and Slavonic Studies at The University of Sheffield. He is the author, editor, or co-editor of more than twenty books, including the monographs *Stalinist Cinema and the Production of History: Museum of the Revolution* (2008); *Political Economy of Socialist Realism* (2007); *Aesthetics of Alienation: Reassessment of Early Soviet Cultural Theories* (2005); *The Making of the State Writer: Social and Aesthetic Origins of Soviet Literary Culture* (2001); *The Making of the State Reader: Social and Aesthetic Contexts of the Reception of Soviet Literature* (1997); and others. Among his co-edited volumes is *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Russian Literature* (2011).

Oleg Lekmanov is Professor of the Faculty of Humanities at The Higher School of Economics of Moscow. He has published more than 400 articles and 6 books. His favourite readings are: Lev Tolstoy, *War and Peace*; A. Pushkin, *Captain's Daughter*; H. Melville, *Moby Dick*; and P.G. Wodehouse's novels.

Anne Lounsbury is Associate Professor of Russian Literature and Chair of the Department of Russian & Slavic Studies at New York University. Her research interests include the nineteenth-century Russian novel in comparative context, symbolic geographies in literature, and theories of the novel. Her three favourite readings are: L.N. Tolstoy, *War and Peace*; John Donne's sonnets; and Hilary Mantel, *Wolf Hall*.

Robin Feuer Miller is Edytha Macy Gross Professor of Humanities at Brandeis University and a Guggenheim Fellow, 2013-14. Her books include *Dostoevsky and The Idiot: Author, Narrator and Reader* (Harvard University Press, 1981), *The Brothers Karamazov: Worlds of the Novel* (G.K. Hall, 1992; Yale University Press, 2008), *Dostoevsky's Unfinished Journey* (Yale University Press, 2007), and numerous edited and co-edited volumes including Kathryn B. Feuer's, *Tolstoy and the Genesis of War and Peace* (Cornell University Press, 1996). She is currently working on a book entitled *Dostoevsky, Tolstoy, and the Small of This World* and as well as another project tentatively entitled *Kazuko's Letters from Japan*. Her primary scholarly work has focused

on various nineteenth-century writers. Her favourite readings are: J. Austen, *Pride and Prejudice*; L.N. Tolstoy, *War and Peace*; and D. Lodge, *Changing Places*.

Damiano Rebecchini is Associate Professor of Russian Language and Literature at the University of Milan. He has been working for some years on the history of reading in nineteenth-century Russia. In particular, he has studied the literary canon and reading practices in different social environments, from the court of the tsars to the lower classes. He has published papers on how they read at the court of Tsar Nicholas I and on the reception of nineteenth-century authors like Gogol and Tolstoy in the peasant world. In recent years, his research has been focusing on the education of Tsar Alexander II. His favourite readings are: H. Melville, *Bartleby the Scrivener*; F. Dostoevsky, *The Idiot*; C.E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*.

Abram Reitblat is head of the Department of rare books of The Russian Art State Library of Moscow and member of the editorial staff of *Novoe Literaturnoe Obozrenie*. He is the author of *Kak Pushkin vyshel v genii: Istoriko-sotsiologicheskie ocherki o knizhnoi kul'ture Pushkinskoi epokhi* [How Pushkin become genius: Historico-sociological studies on books culture of Pushkin's times] (Moscow: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2001); *Ot Bovy k Bal'montu i drugie raboty po istoricheskoi sotsiologii russkoi literatury* [From Bova to Balmont and Other Works in Historical Sociology of Russian Literature] (Moscow: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2009); *Pisat' poperek: Stat'i po biografike, sotsiologii i istorii literatury* [Writing Athwart: Essays in Biographics, Sociology and History of Literature] (Moscow: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2014) and several other works on historical sociology of Russian literature. His three favourite books are: N. Leskov, *Short stories*; Kenko Hoshi, *Tsurzure gusa*; G. Simmel, *Essays in Sociology*.

Laura Rossi is Associate Professor of Russian Literature at the University of Milan. Her research interests include the genre system of Russian Sentimentalism, the problems of the Classical heritage and of poetic translation, imitation, quotation, visual/textual intersections. She has written essays about Denis Fonvizin, Mikhail Nikitich Murav'ev (1757-1807), Konstantin Batyushkov, Alexander Pushkin, Lev Tolstoy, the image of Capuchins in European culture. In 2010 she has co-organized an international meeting on Lev Tolstoy and in 2012 co-edited *La sincerità di Tolstoj. Saggi sull'opera e la fortuna a 100 anni dalla morte* (Milano, Cisalpino, 2012). Her childhood/teenage favorite books were: L. M. Alcott, *Little women*; C. Dickens, *David Copperfield*; L. Tolstoy, *Voina i mir*.

Jonathan Stone is Assistant Professor of Russian and Russian Studies at Franklin & Marshall College. He is the author of *The Historical Dictionary of Russian Literature*

and has published articles on Mikhail Bakhtin, Valerii Briusov, and Aleksandr Blok. His current project is a book titled *Russian Symbolism and the Institutionalization of Modernism*. His three favourite books are: V. Nabokov, *Invitation to a Beheading*; T. Pynchon, *Gravity's Rainbow*; O. Mandel'shtam, *Kamen'*.

William Mills Todd III is Harry Tuchman Levin Professor of Literature at Harvard University, where he has taught Russian and Comparative Literature since 1988. He was educated at Dartmouth College, the University of Oxford, Columbia University, and Leningrad State University. His publications include *The Familiar Letter as a Literary Genre in the Age of Pushkin*, *Fiction and Society in the Age of Pushkin*, and *Literature and Society in Imperial Russia*. He has written articles and edited collections on sociology of literature, literary theory, and nineteenth-century Russian literature. His three favourite readings are: A.S. Pushkin, *Eugene Onegin*; F.M. Dostoevsky, *The Brothers Karamazov*; and W. Shakespeare, *King Lear*.

Raffaella Vassena is Assistant Professor of Russian Language and Literature at the University of Milan. Her research activity focuses on sociological aspects of the nineteenth-century Russian literature and culture, and on the post-revolutionary Russian diaspora. She is the author of *Reawakening National Identity. Dostoevsky's Diary of a Writer and its Impact on Russian Society* (Peter Lang, 2007). Her most recent publications include articles on Russian culture of the 1860s and 1870s, as well as on the twentieth-century Russian diaspora to Italy. Her three favourite readings are F.M. Dostoevsky's *Crime and Punishment*, D. Buzzati's *Short Stories*, and V. Nabokov's *Lolita*.

INDEX OF NAMES

The names of people explicitly quoted in the text and in footnotes are reported here. Not included here are translators' names and the names of people only quoted in the bibliographies following each individual contribution, in the abstracts or in the contributors' profiles.

The names of fictional characters and the titles of literary works do not appear in the index.

- Aksakov, K.S. 137
Aksakov, S.T. 28, 59, 60, 63-65, 67, 68, 71, 72-74, 135
Aksenova, G.V. 85, 86
Alchevskaia, Kh.D. 12
Alekseev, M.P. 85, 91
Alexander I of Russia 113
Alexander II of Russia 12, 27, 28, 99, 100-103, 106-111, 113, 114, 177, 264-266, 271
Altick, R.D. 20
Amfiteatrov, A.V. 237, 238, 240,
Ancillon, J. 110, 114
Androsov, V.P. 133
Anichkov, S.I. 67
Annenkov, P.V. 145
Aristotle 107
Arndt, J. 69
Aronson, M. 16,
Arouet, F.M. 127
Asmus, V.F. 20
Auden, W.H. 189
Averchenko, A.T. 227
Averintsev, S.S. 100
Averkiev, D.V. 192
Avtukhovich, T.E. 46, 49
Azadovskii, M.K. 87
Azhaev, V.N. 27
Babaevskii, S.P. 258
Babel', I.E. 250, 251, 269
Bagalei, D.I. 87
Bagno, V.E. 47
Bakhtin, M.M. 272
Balakin, A.Iu. 84
Balakshina, Iu.V. 85
Balzac, H. de 124, 125
Bank, B.V. 13
Barclay, J. 46, 74
Barenbaum, I.E. 20, 21, 26, 61
Barkov, I. 86
Barratt, A. 62

- Barrière, T. 185
 Barsov, N.I. 102
 Barthes, R. 44, 50, 52, 53, 55
 Bartlett, R. 213
 Basedow, J.B. 101
 Bates, H.E. 206
 Batiushkov, K.N. 84, 271
 Battistini, A. 61
 Baudin, R. 28, 263, 269
 Beach, S. 235
 Beardsley, A.V. 232
 Beethoven, L. von 189
 Bek, A. 19
 Beketov, N.A. 71
 Belaia, G.A. 250
 Beletskii, A.I. 16, 17, 18
 Beliaeva, L.I. 13, 20, 195
 Belinskii, V.G. (Belinsky) 27, 28, 117-
 127, 144-147, 151-154, 156, 162, 264,
 265
 Belknap, R.L. 144, 148, 161
 Belousov, I.A. 203
 Belyi, A. *pseud.* of B.N. Bugaev
 Benediktov, V.G. 170, 178, 180, 181,
 185
 Benua, A.N. 221
 Berg, N.V. 184, 185
 Berkov, P.N. 62
 Berman, A. 147
 Bernshtein, S. 15
 Bestuzhev-Marlinsky, A. 89
 Bezrylov, N. *pseud.* of A.F. Pisemskii
 Bismarck, O. von 190, 193
 Blagoi, D.D. 20
 Blinova, O. 39
 Blium, A.V. 20
 Blok, A.A. 15, 221, 272
 Boborykin, P.D. 85, 170
 Boehme, J. 150
 Boileau-Despréaux, N. 41, 44, 46
 Bojanowska, E. 29, 130, 132, 134, 265,
 269
 Bolotov, A.T. 60, 63, 65, 66, 71, 73, 74
 Booth, W. 17
 Bornstein, G. 239
 Botkin, V.P. 134
 Bourdieu, P. 24, 121, 194, 239, 241,
 266
 Briik, O.M. 16
 Brisebarre, E.L. 185
 Briusov, V.Ia. 30, 91, 231, 233-240,
 242-246, 267, 272
 Brooks, J. 24, 30, 62, 202, 203, 208-
 210, 266, 269
 Brooks, K. 201
 Brooks, P. 201
 Brouwer, S. 137
 Buchan, W. 65
 Buffon, G.L. 104
 Bugaev, B.N. 60, 221, 252
 Bulgarin, F.V. 11, 12, 83, 84, 88, 123,
 130, 133
 Bunin, I.A. 28, 60, 70, 71
 Bunyan, J. 69
 Burnashev, V.P. 83
 Buslaev, F.I. 89
 Bykov, D. 203
 Byron, G. 105

 Campe, G.H. 67
 Caron de Beaumarchais, P.-A. 68
 Casanova, P. 125, 127
 Catherine II of Russia 82, 113
 Cavallo, G. 61
 Cawelty, J.G. 24
 Cervantes, M. 47
 Chalyi, M.K. 86
 Chartier, R. 24, 61, 72, 73, 140
 Chekhov, A.P. 30, 130, 138, 139, 201-
 216, 266, 267, 269
 Chekhov, Al.P. 204
 Chekhov, M. 209
 Chekhov, N.P. 204
 Cherniavskii, G. 201, 270

- Chernyshevskii, N.G. (Chernyshevsky) 134, 157, 168, 184
 Chubinskii, P.P. 181
 Chudakov, A.P. 206, 215
 Chudakova, M.O. 250
 Chukovskii, K.I. (Chukovsky) 214, 217
 Cicero 104
 Cleopatra 108
 Coco, L. 99
 Coe, R.N. 61
 Compagnon, A. 54-56
 Condorcet, M.J.A. 108
 Cooper, J. 123
 Curas, H. 65
- D'Intino, F. 61
 Darnton, R. 12, 24, 25, 104
 Dashkova, E.R. 85
 Daudet, A. 193
 De Certeau, M. 14
 De Fieux Mouhy, C. 67
 Dehaene, S. 14
 Delaveau, H. 136
 Dergacheva-Skop, E.I. 66, 75, 85, 89
 Descartes, R. 99
 Diagilev, S.P. 241
 Dickens, C. 145, 159
 Dmitriev, I.I. 28, 64-66, 71, 72
 Dobrenko, E. 13, 26, 27, 30, 249, 267, 270
 Dobroliubov, A.M. 30, 233-246, 267
 Doroshevich, V.M. 227
 Dostoevskii, F.M. (Dostoevsky) 28, 70, 124, 126, 143-148, 150-163, 165, 167, 168, 180, 181, 183-185, 191, 201, 203, 205, 208, 211, 221, 265, 269
 Dostoevskii, M.M. 60
 Druzhinin, A.V. 167
 Dubin, B.V. 20, 26, 260
 Ducray-Duminil, F.G. 150
 Dumas, A. 70
- Dzhugashvili, I.V. 15, 19, 26, 27, 30, 251-257, 270
- Ebbinghaus, H. 13
 Eco, U. 15, 48
 Egunov, A.N. 49
 Eichstädt, H. 100
 Eikhenbaum, B.M. 15, 16, 250, 251
 Einstein, A. 255
 Elijah (Prophet) 212
 Eliot, T.S. 125-127
 Eltsin, B.N. 27
 Emel'ianov-Kokhanskii, A. 245
 Emerson, R.W. 127
 Emin, F.A. 66
 Engelsing, R. 72
 Erasmus from Rotterdam Erlikh, Ia. 103
 Escarpit, R. 20, 190
 Eusebius of Caesarea 107
 Eval'd, V.F. 84
 Evdokimova, S. 139, 141
- Fanger, D. 120
 Fedorov, A. 202
 Fénelon, *pseud.* of F. de Salignac de La Mothe-Fénelon
 Feofilaktov, N.P. 232
 Fet, A.A. 63, 64, 136
 Feuillet, O. 194, 195, 199, 265
 Fidus, *pseud.* of H.R.K.J. Höppener
 Filonov, A.G. 70
 Finkelstein D. 139
 Firsov, B.M. 19
 Fish, S. 139, 140, 192
 Flaubert, G. 194
 Flekser, Kh.L. 227
 Fonvizin. D.I. 63, 271
 Foucault, M. 123
 Frank, J. 143-145, 153, 159, 160
 Frazier, M. 120, 121
 Frederick William IV of Prussia 110, 114

- Freud, S. 147
 Frolova, F.M. 26
 Frye, N. 150
 Furet, F. 24

 Gaboriau, É. 70, 208
 Galakhov, A.D. 83
 Galich, A. 150
 Galitzine, A. 190
 Garnett, C. 212, 214
 Gatterer, J.C. 109
 Geertz, C. 24
 Giliarov-Platonov, N.P. 84, 90
 Gille, F. 102
 Gippius, V.V. 233
 Gippius, Z.N. 215
 Girard, R. 136
 Glagoleva, O.E. 62, 72
 Glinka, M.I. 184
 Głombiowski, K. 21
 Gnedich, N.I. 102, 105
 Goethe, J.V. 68, 105
 Gogol, N.V. 29, 70, 85, 100, 117, 119,
 125, 127, 129-135, 137, 139, 140, 144,
 146, 149-154, 166, 167, 180, 183, 185,
 192, 250-252, 265, 269, 271
 Golitsyn, V.N. 29, 189-195, 197, 266
 Golitsyna, E.A. 191
 Gollerbakh, E. 233
 Golombievskii, A.A. 87
 Gomberville, M. Le Roy de 87
 Goncharov, I.A. 11, 12, 70, 168, 179,
 192
 Gor'kii, M. (*Gorky*) *pseud.* of A.M.
 Peshkov
 Gorbachev, M.S. 27
 Gorbunov, I.F. 182-184
 Gorchakov, D.P. 84
 Gorchakov, V.P. 89
 Gornaia, V.Z. 192
 Gorodetskii, S.M. 22
 Grafton, A. 107

 Gray, N. 242
 Gregorowicz, J.K. 70
 Gribachev, N.M. 258
 Griboedov, A.S. 83, 90, 92, 93, 119
 Grigor'ev, A.A. 28, 60, 68, 69, 73
 Grigorovich, D.V. 144-146
 Grits, T. 16
 Grois, B. 251, 255
 Grossman, J.D. 233
 Gudkov, L.D. 20, 26
 Guigo II 99
 Guzairov, T. 100

 Haake, P. 110
 Habermas, J. 24, 25
 Hauser, A. 201
 Heeren, A.H. 109, 112
 Hennequin, É. 14, 16
 Herder, J.G. 100, 104-106
 Herzen, A.I. 28, 64, 65, 68, 70, 71, 73
 Hitler, A. 253
 Hobsbaum, E.J. 203
 Homer 101, 102, 104, 105, 149, 192
 Hood, T. 184
 Höppener, H.R.K.J. 232
 Humboldt, W. von 106
 Hume, D. 112
 Hunter A. 206

 Iakushkin, I.L. 84
 Ianushkevich, A.S. 99, 112
 Iazykov, N.M. 83, 91
 Ingarden, R. 13, 192
 Iser, W. 13, 17, 139, 192, 230
 Ivanin, S. 73
 Ivanov, Vs.V. 250
 Ivanova, E. 233

 Janecek, G. 242
 Jauss, H.R. 23
 Jesus Christ 259
 Joyce, J. 234, 235

- Jury, D. 242
- Kantorovich, V.Ia. 20
- Kanunova, F.Z. 99
- Karamzin, N.M. 11, 12, 22, 23, 25, 60, 63, 66, 72, 73, 83, 84, 105, 113
- Karatygin, P.A. 83
- Katkov, M.N. 193, 195
- Katsis, L. 59
- Ketcher, N.Kh. 134
- Khapaeva, D. 201
- Kheraskov, M.M. 27, 39, 40, 51-57, 72, 263
- Khlebtsevich, E.I. 19
- Khrapchenko, M.B. 20
- Kibardina, T.A. 79
- Kiiko, E.I. 137, 138
- Kimball, A. 165
- Kiselev, N. 191
- Klancher, J. 230
- Kleinbort, L.M. 19
- Kobrinskii, A.A. 233, 234
- Koch, C.G. 112
- Kochetkova, N.D. 25, 62, 73, 99
- Kock, de, P. 149
- Kogan, V.Z. 11
- Kohlrausch, H.F.Th. 108
- Kolbasin, E.Ia. 84
- Komar, V.A. 259
- Konevskoi, I.I. *pseud. of* I.I. Oreus
- Koni, A.F. 169
- Koni, F.A. 180
- Koniaeva, Ia. 39
- Kopanev, N.A. 41
- Korolenko, V.G. 64, 70, 209
- Kostomarov, N.I. 182
- Kotrelev, N.Vs. 231, 232
- Kotzebue, A.F.F. von 68
- Kovalevskaia, S.V. 69-71
- Kovalevskii, E.P. 173
- Koz'menko, Iu.B. 20
- Kraevskii, A.A. 108, 167, 180
- Kraineva, N.I. 88
- Krashennnikov, S. 66
- Krasnov, G.V. 175, 177
- Krasnov, P. 83
- Krenke, V.D. 86
- Kroichik, L.E. 250
- Krylov, I.A. 70
- Kufaev, M.N. 19
- Kuklin, P.S. 62
- Kulikov, N.I. 90
- Kulish, P.A. 181
- Kungurov, G.F. 20
- Kuprin, A.I. 202, 224
- Kurochkin, V.S. 182-184
- Kuz'mina, V.D. 82
- La Calprenède, G. de Costes de 42
- La Mare, B. de 67
- La Popelinière, A. J.J. 66
- Lafontaine, A.H.J. 68
- Lahusen, T. 26, 27
- Lanson, G. 17, 18
- Las Cases, E. 66, 108
- Lavrov, A.V. 221, 237
- Lavrov, P.L. 182-184
- Lawrence, D.H. 234
- Lazarchuk, R.M. 73
- Lazhechnikov, I.I. 91
- Le Givre de Richebourg, M.me 66
- Le Sage, A. *pseud. of* E. Las Cases
- Lederle, M.M. 12
- Lee, H. 67
- Leikin, N.A. 202, 204, 208
- Lekmanov, O.A. 30, 267, 270
- Lenz, K.G. 102
- Leonard, N.G. 149
- Leonov, L.M. 250
- Lermontov, M.Iu. 69, 84, 215
- Leskov, N.S. 250
- Levin, Iu.D. 47
- Liamina, E.E. 109, 113
- Lindenmeyr, A. 165

- Lobanov, V.V. 101
 Locke, J. 103
 Lokhina, T.V. 79, 90
 Lokhvitskii, A.V. 183
 Lomonosov, M.V. 39, 40, 43, 46, 47,
 49, 50, 56, 58, 71, 72, 263
 Lopukhin, I.V. 85
 Lotman, Yu.M. 21-24, 216
 Louis XVI of France 113
 Lounsbery, A. 28, 264, 270
 Lovell, S. 19, 27, 165
 Lukin, V.I. 42
 Lunacharskii, A.V. (Lunacharsky)
 178
 Lunin, V.A. 62
 Luppov, S.P. 20
- Maiakovskii, V.V. (Maiakovsky) 15
 Maikov, A.N. 88, 167, 169, 170, 171-175,
 178-184
 Maikov, V.N. 88, 160
 Maksimov, D.E. 237
 Maksimov, S.V. 168, 182
 Malcolm, J. 211
 Mamardashvili, M.K. 254
 Mandel'shtam, E.V. 60
 Mandel'shtam, O.E. 16-17, 59-60, 272
 Mandrou, R. 24
 Mansfield, K. 206
 Mar'ia Fedorovna of Russia (em-
 press) 103
 Marker, G. 24-25
 Markevich, B.M. 167, 178-179
 Markov, E. 192
 Marmier, M.X. 138
 Marshak, S.Ia. 222
 Mashkirov, E. *pseud.* of E.I. Melamed
 Matlaw, R. E. 214
 McCleery, A. 139
 McDuff, D. 148, 150
 McGann, J. 239
 McGarry, J. 201
- Mckenzie, D. 24
 McReynolds, L. 24
 Mei, L.A. 184
 Meilakh, B.S. 20
 Meissner, A.G. 72
 Mel'nikov-Pechersky, *pseud.* of P.I.
 Mel'nikov
 Melamed, E.I. 26
 Melamid, A.D. 259
 Mel'nikov, P.I. (Melnikov) 127
 Merder, K.K. 103, 106
 Merezhkovskii, D.S. 221, 233
 Michelet, J. 112
 Mignet, F.A. 110-112
 Mikhalkov, S.Vl. 259
 Mikhnevich, A. 100
 Mil'china, V.A. 24, 25
 Miliukov, A.P. 84, 184
 Miller, R. Feuer, 28, 146, 152, 265, 270
 Minaev, D.D. 185
 Minin, K.Z. 173, 187
 Mironov, B.N. 145
 Mirsky, D.S. 213
 Mokritsky, A.N. 88
 Molchanov, M.M. 90
 Montépin, X. de, 70
 Mordvinov, N.S. 84
 Moss, A. 104
 Müller, J. von, 99, 109
 Muratov, M.V. 19
 Murav'ev, M.N. 73, 271
 Mushchenko, E.G. 250
 Mussolini, B. 253
 Myl'nikov, A.S. 79
- Nadezhdin, N.I. 120
 Nakhimovsky, A.D. 23
 Napoleon I of France 110, 112, 113
 Napoleon III of France 190
 Nazarova, N. 134, 135
 Nekrasov, N.A. 17, 134, 144- 146, 152,
 154, 162, 168

- Nemzer, A. 25
 Neskazhus', *pseud. of* P.D. Boborykin
 Neverov, A.S. 250, 251
 Nevzorov, M.N. 84
 Nicholas I of Russia, 93, 101, 106,
 190, 271
 Nikitenko, A.V. 166
 Nikitin, I.S. 185
 Nikitin, M.M. 16
 Nikolev, N.P. 67
 Nikolina, N.A. 61
 Norov, A.S. 91
 Novikov, N.I. 34, 64, 67, 68
- O'Connor, F. 206
 Odoevskii, A.I. 84
 Odoevskii, V.F. (Odoevsky) 63, 148
 Oleinikov, N.M. 222
 Oreus, I.I. 236, 240, 245
 Orlando, F. 61
 Ossendovskii, A.M. 226
 Ostrovskii, A.G. 135
 Ostrovskii, A.N. 167-169, 176, 177,
 179, 183
 Oznobishin, D.P. 91
- Pagi, J.A. 68
 Palikova, A.K. 87
 Panteleev, L.F. 178, 186
 Pastukhov N. I. 203-211
 Patkul', A.V. 103
 Pavlov, I.P. 13
 Pavlov, P.V. 175, 176, 184
 Pavlova, S.V. 168
 Pavskii, G.P. 102, 103
 Pazukhin, A.M. 62
 Pereverzev, V.F. 20
 Pertsov, E.P. 91
 Pertsov, P.P. 219-221
 Peshkov, A.M. 28, 62-64, 71, 213
 Pestalozzi, J.H. 101
 Peter the Great, 43, 57, 69, 82
- Petrovskaia, E.V. 88
 Petrucci, A. 104
 Pevear, R. 214
 Pfeffel, G.C. 100
 Pietsch, L. 138
 Pil'niak, B.A. 250
 Pisemskii, A.F. (Pisemsky) 70, 167-
 169, 179-183
 Platonov, A.P. 250, 252-256, 267
 Pleshcheev, A.N. 184
 Pletnev, P.A. 102, 106, 107
 Pletneva, A.A. 81
 Plutarch, 73
 Podoroga, V.A. 253
 Podshivalov, V.S. 62
 Pogodin, M.P. 91
 Polevoi, N.A. 177
 Polezhaev, A.I. 84
 Poliakov, S.A. 231
 Pöllnitz, K.L. von, 67
 Polonskii, Ia.P. 167, 168, 170, 178-183,
 185
 Ponson du Terrail, A. 202
 Posse, V.A. 168
 Potebnja, A.A. 14, 16
 Potekhin, A.A. 185
 Prévost, A.F. 65, 66
 Prugavin, A.S. 12
 Purishkevich, V.M. 227
 Pushkareva, N.L. 69
 Pushkin, A.S. 18, 23, 26, 69, 86, 89-
 91, 93, 104, 119, 132, 144, 149, 150,
 153, 154, 177, 185, 190, 195, 269, 271
 Pushkin, V.L. 84
 Putiatin, E.V. 172, 173
 Pypin, A.N. 82
- Quintilian 55
 Quintus Curtius Rufus 66
- Radishchev, A.N. 84, 269
 Raevsky, V.F. 84

- Rainey, L. 235
 Ramler, K.W. 100
 Ranchin, A.M. 86
 Rasnolistov, O. *pseud. of* A.I. Reitblat
 Razin, S.T. 210
 Rebecchini, D. (Rebekkini) 11, 28,
 100, 101, 107, 109, 113, 264, 271
 Reiser, S.A. 16, 79, 93, 165
 Reitblat, A.I. 11, 20, 25, 26, 29, 89, 130,
 231, 264, 271
 Remizov, A.M. 250
 Remorova, N.B. 100
 Repin, I.E. 214, 259
 Richardson, S. 72, 149
 Riesman, D. 80
 Ristori, A. 181
 Rose, J. 138
 Rossi, L. 28, 73, 263, 271
 Rossi, P. 107
 Rousseau, J.J. 13, 23, 24, 61, 66, 99
 Rozanov, V.V. 221, 222
 Rappoport, S. 12
 Rozengeim, M.P. 181
 Rozov, N.N. 79
 Rubakin, A.N. 12, 14
 Rubakin, N.A. 11-14, 16, 18, 20
 Runovskii, A.I. 181
 Ryklin, M. 253
 Ryleev, K.F. 84

 Saburov, A.T. 183
 Sadovnikov, D.N. 168
 Salignac de La Mothe-Fénelon, F. de
 47, 65
 Sallust 105
 Saltykov-Shchedrin, M.E. 11, 12, 63,
 70, 71
 Samarin, A.Iu. 21
 Samover, N.V. 100, 109
 Sand, G. 127
 Sapchenko, L.A. 62
 Sapov, N. 86

 Sarnov, B.M. 254
 Savina, L.N. 61
 Sazhin, V.N. 165, 170
 Scarron, P. 66
 Schiller, J.C.F. von, 73, 112, 150, 179
 Schlözer, A.L. von, 109
 Schubert, F.P. 184
 Scott, W. 123
 Seifullina, L.N. 250
 Sękowski, J. (Senkovskii [Senkovs-
 ky], O.I.) 117, 120, 121, 149, 230, 233
 Semenov-Tian-Shanskii, V.P. 87
 Semevsky, M.I. 182, 184
 Semon, R. 13
 Senelick, L. 211, 215
 Senn, A. 12
 Serkov, A.I. 85
 Serman, I.Z. 39, 40, 43, 45
 Serov, V.A. 189
 Shafir, Ia. 13
 Shakespeare, W. 157, 185, 272
 Shchapov, A.P. 87
 Shcherbina N.F. 179, 181
 Shelgunov, N.V. 176
 Shengeli, G.A. 91
 Shevchenko, T.G. 168, 180, 181
 Shevliakov, V.M. 203
 Shevyrev, S.P. 120, 151
 Shishkov, A.S. 67
 Shishkov, V.Ia. 250
 Shklovskii, V.B. (Shklovsky), 16
 Shmidt, S.O. 100
 Sholokhov, M.A. 250
 Shtakenshneider, E.A. 168, 171
 Shukman, A. 23
 Sidiakov, L.S. 84, 91
 Sievers, E. 15
 Simsova, S. 12, 14
 Sipovskii, V.V. 41, 51
 Skariatina, V.D. 184, 185
 Skobelev, V.P. 250
 Slavin, L.I. 254

- Slukhovskii, M.I. 19, 21
 Smirdin, A.F. 16
 Smith, D. 190
 Smith, H.N. 24
 Smushkova, M.A. 19
 Sobolevskaia, S.L. 64
 Sobolevskii, S.A. 91
 Sofronov, A.V. 258
 Sokhanskaia, N.S. 90
 Sokolov, K. 223
 Soldatenkov, K.T. 171
 Sollogub, F.K. *pseud.* of F.K. Teternikov
 Sorokin I.A. 13
 Sorokin, V.G. 177
 Southworth, H. 236
 Speranskii, M.N. 82
 Sporova, M.A. 185
 Staël, A.L.G. de, 112
 Stakhovii, A.A. 185
 Stalin, I.V. *pseud.* of I.V. Dzhugashvili
 Stepanov, N.L. 88, 180
 Stepanov, N.P. 100
 Stone, A. 23
 Stone, J. 30, 267, 271
 Strakhov, N.N. 67, 191, 192
 Strass, F. 108
 Stroeve, A. 11, 18
 Sturdza, A. 113
 Sue, J.M.E. 70, 193, 199
 Sumarokov, A.P. 27, 39-53, 56, 57, 263
 Surkov, E.A. 62
 Susanin, I. 177
 Suvorin, A.S. 168,
 Sverbeev, D.N. 83
 Svin'in, P.P. 91
 Swift, J. 47

 Tallemant, P. 56
 Tartakovskii, A.G. 61, 85
 Tassi, I. 61, 66
 Tatishchev, S.S. 114
 Tauberg, I.K. 66

 Teternikov, F.K. 215, 233
 Thucydides, 105
 Tiutchev, F.I. 92, 93, 178, 179
 Todd, W.M. III, 20, 29, 88, 130, 144,
 151, 165, 201, 266, 272
 Todorov, Tz. 14
 Tolstaia, S.A. 190, 191
 Tolstoi, A.N. 227
 Tolstoi, F.A. 91
 Tolstoi, L.N. (Tolstoy) 12, 29, 59, 60,
 63, 73, 129, 130, 138, 138, 139, 190-
 193, 195, 197, 198, 201, 203, 208,
 209, 221, 258, 266, 271
 Tompkins, J.P. 14
 Toom, L. 19
 Toporov, A.M. 19
 Trediakovskii, V.K. 56, 74
 Trenin, V. 16
 Troyat, H. 191
 Turgenev A.I. 24, 25
 Turgenev, I.S. 29, 127, 130, 134-139,
 157, 191, 192, 209, 265
 Tynianov, Iu.N. 15, 16

 Ushakov, V.A. 122, 124
 Uspenskii, N.V. 182, 183

 Vagin, V.I. 87, 90
 Val'dgard, S.L. 13
 Valkenier, E. 201
 Varbanets, N.V. 80, 81
 Vasil'ev, M. 91
 Vasilevskii, I.F. 208
 Vassena, R. 11, 15, 29, 167, 169, 266,
 272
 Vatsuro, V.E. 88
 Veinberg, P.I. 166-168, 180
 Verne, J. 202
 Veselovskii, A.P. 185
 Viardot, L. 138
 Viazemskii, P.A. (Vyazemsky) 119, 133
 Viel'gorskii, I.M. 103, 109

- Vinogradov, V.V. 208, 251
 Vinogradskii, N.I. 87
 Virgil 125, 126
 Vittman, R. 67, 72, 73
 Vodovozov, V.I. 182-184
 Voeikov, A.F. 84
 Volgin, I.L. 165
 Volkova, V.N. 79, 87
 Volokhonsky, L. 214
 Voltaire, *pseud.* of F.M. Arouet
 Volynskii, A.L. *pseud.* of Kh.L. Flekser
 Vrubel', M.A. 215
 Vukolov, L.I. 209

 Wachtel, A.B. 59, 61
 Weinberg, E.A. 19
 Wieland, C.M. 100
 Wilde, O. 191
 Williams, M. 107
 Wolf, V. 206
 Woolf, L. 236

 Wortman, R.S. 100, 110
 Wundt, W. 13

 Xenophon, 68

 Yates, F. 107

 Zagoskin, M.N. 122
 Zakhar'in, P.M. 72
 Zamiatin, E.I. 252
 Zatti, S. 61
 Zauerveid, A. 101
 Zavalishin, D.I. 83
 Zenger, T. 9
 Zhemchuzhnikov, L.M. 86
 Zhukovskii, V.A. (Zhukovsky) 28,
 90, 99-114, 133, 150, 264
 Zola, E. 193, 199, 266
 Zorin, A.L. 25
 Zoshchenko, M.M. 250-252, 255, 256,
 267

TITOLI DELLA COLLANA

| 1 |

Liana Nissim
Vieillir selon Flaubert

| 2 |

Simone Cattaneo
La 'cultura X'. Mercato, pop e tradizione.
Juan Bonilla, Ray Loriga e Juan Manuel de Prada

| 3 |

Oleg Rumyantsev and Giovanna Brogi Bercoff (eds.)
The Battle of Konotop 1659: Exploring Alternatives in East European History

| 4 |

Irina Bajini, Luisa Campuzano y Emilia Perassi (eds.)
Mujeres y emancipación de la América Latina y el Caribe en los siglos XIX y XX

| 5 |

Claire Davison, Béatrice Laurent, Caroline Patey and Nathalie Vanfasse (eds.)
Provence and the British Imagination

| 6 |

Vincenzo Russo (a cura di)
Tabucchi o Del Novecento

| 7 |

Lidia De Michelis, Giuliana Iannaccaro e Alessandro Vescovi (a cura di)
Il fascino inquieto dell'utopia. Percorsi storici e letterari in onore di Marialuisa Bignami

| 8 |

Marco Castellari (a cura di)
Formula e metafora. Figure di scienziati nelle letterature e culture contemporanee

Damiano Rebecchini and Raffaella Vassena (eds.)
Reading in Russia. Practices of reading and literary communication, 1760-1930