

Замечательное шестидесятилетие

*Ко дню рождения Андрея Немзера.
Том 1*

Издательские решения
По лицензии Ridero
2017

УДК 82-3
ББК 84-4
Р33

Шрифты предоставлены компанией «ПараТайп»

Замечательное шестидесятилетие
Р33 Замечательное шестидесятилетие : Ко дню рождения Андрея Немзера. Том 1. — [б. м.] : Издательские решения, 2017. — 330 с. — ISBN 978-5-4483-9493-5

Сборник посвящен 60-летию Андрея Семеновича Немзера, ординарного профессора Высшей школы экономики, исследователя русской литературы XVIII — XX веков, литературного критика. Здесь публикуются приношения друзей и коллег: литературные тексты, материалы по истории русской и европейской культуры, работы, посвященные главным образом вопросам, связанным с широчайшими научными интересами юбиляра. Издание подготовлено к печати и выпущено в свет при участии коллег и студентов А. С. Немзера.

УДК 82-3
ББК 84-4

16+ В соответствии с ФЭ от 29.12.2010 №436-ФЗ

© Мария Крашенинникова,
ISBN 978-5-4483-9493-5 иллюстрации, 2017



Предисловие

Научная и писательская (если понимать писательство в широком, современном смысле слова) деятельность А. С. Немзера давно уже заслуживает не только обширного биографического очерка, но и полноценной монографии. Но это задача для будущего. Мы же в кратком предисловии к двухтомнику статей и материалов, подготовленных коллегами ученого и литератора к его славному 60-летию, попытаемся дать самую общую, самую краткую формулу его успешно продолжающегося пути в науке и литературе. Отчасти задачу облегчает то, что второй том настоящего издания завершает сравнительно полная библиография его работ разных направлений и жанров.

Итак, в чем сущность немзеровского метода?

Задолго до первых заметных публикаций, фактически — начиная с нашумевшей защиты дипломной работы (МГУ им. М. В. Ломоносова), А. С. Немзер заявил о себе как об ученом особого типа, для которого фундаментальная проработка любого сюжета, хладнокровное академическое изучение вопроса — неотделимы от эмоциональной вовлеченности в предмет исследования. Подчеркнем: мы говорим не о субъективности, тем более не о предустановленности конечных выводов, а именно об эмоциональной окраске, о личном присутствии автора в тексте, об остром, стремительном стиле, едва заметной (а иногда и выпирающей) иронии. Даже в кандидатской диссертации о литературной позиции В. А. Соллогуба 1830—1840 гг. (1983), несмотря на специфичность жанра, проглядывает авторское, личное начало; тем более в сопроводительной статье к изданию соллогубовского «Тарантаса» (М.: Книга, 1982). Затем появилась первая книга юбиляра «Сии волшебные виде-

нья...»: Время и баллады В. А. Жуковского», пронизанная вдохновенной интонацией¹. Любой ее читатель понимал: наконец подхвачена традиция, восходящая к Ю. Н. Тынянову, Б. М. Эйхенбауму, лучшим работам Г. А. Гуковского, студиям Ю. М. Лотмана. Традиция, которая не признает привычного противопоставления «научного» — «просветительскому», «академического» — «личностному». Конечно, истинный ученый не имеет права подминать литературный материал под собственную исследовательскую установку, но волен в проявлении научной страсти, в воздействии на адресата стилем, ритмом, интенсивностью и густотой письма.

Когда же через два года после книги о балладах Жуковского была издана монографическая статья «Парадоксы чувствительности: Н. М. Карамзин «Бедная Лиза» (1989), написанная в соавторстве с А. С. Зориным, особое место А. С. Немзера в литературоведении и просветительстве было закреплено раз и навсегда.

При этом многим ярким людям немзеровского поколения (по сути — большинству) не нашлось прибежища в позднесоветском академическом раскладе. «А вы с ребенком здесь не стояли», как было сказано Андреем Вознесенским, чью поэзию Андрей Семенович в глубокой юности ценил. Действовал принцип — микроскопом забиваем гвозди; ни в один научный институт, ни на одну университетскую кафедру представителей новой научной генерации тогда не брали. И Немзер, во многом вынужденно, в 1980-е стал заниматься тем, что тогда называлось «критика критики», то есть рецензированием и обзорами

¹ Она была издана в составе коллективного сборника небольших, но фундаментальных монографий молодых ученых, товарищей по поколению (А. Л. Зорин, А. С. Немзер, Н. Н. Зубков «Свой подвиг свершив...». М.: Книга, 1987).

литературно-критических и литературоведческих книг в журнале «Литературное обозрение».

Это был способ суррогатного существования в составе профессии; анализ анализа — тоже анализ; подробный разбор монографии — *sui generis* компактное исследование. Попутно и почти что неохотно он начал рецензировать и прозу, и поэзию: работая в редакции литературного журнала, невозможно не зайти на соседнюю территорию. Но какими бы блестящими, резкими, яркими ни были его статьи о современной словесности (к примеру, звонкий, как пощечина, отзыв о прозе Анатолия Кима), какой бы личной интонацией ни были пронизаны рецензии на штудии коллег-литературоведов, Немзер вплоть до 1991 года отказывался переходить на новую профессиональную платформу. То есть заниматься критикой как таковой, системно и последовательно. Даже те междуотдельские проекты, которые он инициировал в «Литературном обозрении» (подобно циклу статей о поэтике ключевых произведений А. И. Солженицына, только что прорвавших цензурный барьер), были научно-просветительскими. А не литературно-критическими.

И тут — не знаем, как юбиляру, а отечественной литературе троекратно повезло. Во-первых, исчезла советская власть, что само по себе хорошо. Во-вторых, на короткое время соединились два потока, сиюминутная проза/поэзия и массовые публикации литературного наследия; современный литературный процесс приобрел историко-литературные черты, а стихи и романы 1920—1970-х стали частью сегодняшней литературы. А в-третьих, А. С. Немзер перебазировался на газетную площадку и занялся текущей словесностью. Системно, последовательно, изо дня в день.

У этого решения были и политические, и экономические, и инфраструктурные причины. Нам важны не предпосылки, а результат: в 1991 году начался насыщенный

период в истории отечественной критики, получивший название «газетного». На целое десятилетие (и даже больше) именно ежедневные газеты стали центром притяжения литературно-критической мысли; в них публиковались сложные, ассоциативные, научно фундированные, без скидок на массового читателя, объемные статьи, обзоры и рецензии. А. С. Немзер, пойдя работать сначала в отдел культуры «Незвисимой газеты» (1991—1993), а затем перебравшись вместе с коллегами в газету «Сегодня» (1994—1996)¹, сразу и заслуженно стал лидером «газетной критики».

Не пропуская *ни одной* сколь-нибудь заметной публикации, особенно прозаической, откликаясь на каждый выпуск толстого литературного журнала, восхищенно поддерживая (или возмущенно отвергая) дебютантов, с напряженным интересом наблюдая за старшей генерацией писателей, Немзер взаимодействовал с современным литературным процессом так, как создатель академической истории литературы взаимодействует с классическим периодом. А именно — прочерчивая линии литературных разломов, определяя роль писателя в процессе, отсекая тупиковые ветви, фиксируя несбывшиеся надежды и оправдавшиеся ожидания. Просто он делал это вживую, вчерне, не дожидаясь завершения эпохи. Иногда ошибаясь в прогнозах, но не упуская из виду эту самую историко-литературную перспективу.

Некоторые оппоненты А. С. Немзера думали, что он ранжирует писателей по собственному произволу, что он ощущает себя демиургом-конструктором, который вершит литературные судьбы по своему вдохновению

¹ Впоследствии этот опыт был продолжен в газетах «Время МН», «Время новостей».

и произволу. А он не конструировал литературную реальность, но лишь просвечивал сиюминутные процессы рентгеновскими излучениями «большого времени» культуры, четко различая исторический каркас «литературного сегодня». Он не «выдвигал» Т. Кибирова, А. Слаповского, А. Дмитриева, раннего П. Алешковского, А. Хургина, М. Вишневецкую, С. Солоуха — автора «Шизгары» или новоначального М. Шишкина (времен романа «Взятие Измаила») на определенные им же, Немзером, позиции, не назначал на готовые роли; он только замерял потенциал, обдумывал, имеет ли тот или иной писатель шанс на прописку в непрекращающейся истории русской словесности. Точно также, он не «уничуждал» модных В. Пелевина или В. Сорокина за то, что они «не соответствуют» его концепту, но с точки зрения условной вечности отказывал им в праве первородства. То есть и на поприще газетной критики он оставался именно литературоведом. При всей своей повышенной эмоциональности, готовности и желании влиять на происходящие процессы.

Что, собственно, и доказала книга «Литературное сегодня. О русской прозе. 90-е» (М.: НЛО, 1998). Это штрих-пунктирная, прихотливая, личностно окрашенная — *история* дымящейся литературы. Дымящейся так, как дымится вулкан, только что извергнувший лаву и набирающий силы для новых выплесков. История, сложившаяся, как мозаика, как пазлы. История, написанная вопреки ворчанию читателей или же, наоборот, вопреки их иллюзиям. Сейчас, когда мы перечитываем эту книгу, а также продолжившее ее «Замечательное десятилетие русской литературы» (М.: Захаров, 2003) и ежегодные «Дневники читателя» (М: Время, 2004 — 2008), то с изумлением отмечаем простроенность всех смысловых, концептуальных линий, словно автор писал это не день в день, не год в год, а спустя долгое время после завершения процесса.

Но даже в то «славное двадцатилетие», когда Немзер самоотверженно работал в рамках «газетной критики» (со всеми сделанными выше оговорками), он не прекращал собственно историко-литературной работы. Писал о Пушкине и А. К. Толстом, комментировал «Красное Колесо» Солженицына. Готовил послесловия в томам солженицынского полного собрания сочинений, собирал их в отдельный сборник. Многие из этих штудий собраны в огромный, как научное «избранное», том «При свете Жуковского. Очерки истории русской литературы» (М.: Время, 2013). Но, может статься, любимой исследовательской темой стала для него в эти годы поэзия Д. С. Самойлова. Во многом благодаря немзеровской самоотверженной работе мы имеем полномасштабный самоейловский том «Библиотеки Поэта», у нас есть откомментированный и текстологически проработанный сборник поэм Самойлова, несколько значимых монографических статей о поэте, которые, смеем надеяться, когда-нибудь перерастут в отдельную книгу.

Есть что-то символическое и закономерное в том, что именно фигура Самойлова стала на каком-то этапе центром притяжения научных и литературных интересов Немзера. Наследник русской классической традиции, человек и литератор, теснейшим образом связанный с XX веком, сумевший соединить несоединимое, принадлежность к «большому времени» литературы и полную включенность в живой литературный процесс, — Самойлов как никто другой рифмуется с научной и писательской установкой юбиляра. Позволяет работать без скидок на время и место, даёт простор историко-литературным обобщениям, не накладывая вето на любые современные аллюзии, замыкает пушкинские штудии на разборы кибиризовских текстов, а солженицынский взгляд на историю рифмует с пастернаковским лиризмом.

Здесь нельзя не сказать и об еще одной плодотворной

сфере приложения талантов А. С. Немзера. С 1991 по 2002 он преподавал русскую литературу в ГИТИСе (переименованном в те же годы в Российскую Академию театрального искусства), а с 2002 — профессор Высшей школы экономики. Сперва преподавал журналистам, а с 2012 — филологам. Каждый его курс точно всегда точно продуман и систематически выстроен, соотнесен с другими. К университетским занятиям от общения со студентами до составления программ А. С. Немзер относится с предельной ответственностью и свойственной его характеру горячностью и страстностью. Лекции для него это не только реализация стремления поделиться своими без преувеличения энциклопедическими знаниями, не только естественное желание научить, объяснить, показать, но осознаваемая и переживаемая необходимость не позволить прерваться традиции передачи знаний, смыслов, связей, иерархий авторов и текстов, без которых невозможно себе представить будущее русской литературы и науки.

Слова любимого поэта, Д. С. Самойлова, в полной мере приложимы и к его исследователю; самоеловский жизнестроительный сюжет на глубинном уровне совпадает с немзеровским методом: «Жизнь моя не лежит/
В такой хронологии строгой./ Свои пути избирая,/ Я избегал боковых./ А шел прямой дорогой./ Своей простой дорогой».

А. Н. Архангельский, К. М. Поливанов

Алина Бодрова

*Национальный исследовательский
университет Высшая школа экономики,
Москва*

Пушкинские сюжеты о Фаусте: еще раз к вопросу об источниках

Сюжет о Фаусте в разных своих версиях неоднократно привлекал внимание Пушкина и, по-видимому, довольно настойчиво занимал его, начиная по крайней мере с середины 1820-х гг. Не считая упоминаний о самом знаменитом — гетевском — «Фаусте» в заметках и письмах (см.: [Пушкин 1937–1959: XVII, 162]), в числе пушкинских творческих обращений к названному сюжету следует назвать прежде всего «Сцену из Фауста», при первой публикации в «Московском вестнике» 1828 г. озаглавленную «Новая сцена между Фаустом и Мефистофелем»; «<Сцены из рыцарских времен>», в плане которых, относящемся к 1834–1835 гг., значилось появление Фауста на хвосте дьявола; неосуществленный план «<Папессы Иоанны>», которая, согласно помете Пушкина на полях рукописи, «слишком будет напоминать Фауста» [Пушкин 1999: VII, 251]; и, наконец, «<Наброски к замыслу о Фаусте>» (см. [Пушкин 1937–1959: II:1, 380–382]) — серию поэтических отрывков, относящихся ко времени михайловской ссылки и до сих пор не получивших общепринятой интерпретации.

Как видно из этого краткого перечня, единственное

законченное произведение на фаустовский сюжет — это «Сцена из Фауста»; во всех остальных случаях мы имеем дело с планами, черновиками и набросками разной степени оформленности, что существенно затрудняет как интерпретацию этих замыслов Пушкина, так и выявление круга источников, на которые он мог ориентироваться. Не случайно проблема генезиса как «Сцены из Фауста», так и «<Набросков к замыслу о Фаусте>» не раз становилась предметом острых дискуссий. Их содержание можно свести к двум принципиальным вопросам: 1) какие европейские обработки сюжета о Фаусте были известны или могли быть известны Пушкину в 1820-е гг.? и 2) читал ли Пушкин «Фауста» Гете, и если да, то когда, в каком объеме, на каком языке и по какому изданию?

При некоторой, на первый взгляд, парадоксальности последнего вопроса, ответ на него не так очевиден. Хотя Пушкин едва ли настолько владел немецким языком, чтобы читать Гете в подлиннике¹, он, несомненно, был знаком не только с сюжетом Первой части «Фауста», но и с ее текстом, о чем говорят реминисценции из «Пролога на театре»² в «Разговоре книгопродавца с поэтом»³ и сход-

¹ См. [Жирмунский 1981: 106]; тем не менее высказывались малоосновательные предположения, что Пушкин мог познакомиться с немецким оригиналом при помощи кого-либо из своих одесских знакомых (например, С. Е. Раича или В. И. Туманского [Keil 1987: 58]) или позже, в Михайловском, при участии дочерей П. А. Осиповой [Благой 1974: 109; ср. Потапова 1996: 51–52].

² Еще в 1820 г. в качестве одного из эпитафов к «Кавказскому пленнику» Пушкин собирался взять знаменитую строку из финального монолога поэта («Gieb meine Jugend mir zurück»), вероятно, ориентируясь на какой-то источник-посредник. Та же строка предполагалась в качестве эпитафа к «Тавриде» (1822; ПД 832. Л. 12; см. [Пушкин 1937–1959:

ное композиционное решение при публикации последнего — в предварение Первой главы «Евгения Онегина». По мнению А. Л. Бема, в «Сцене из Фауста» обнаруживаются прямые переключки со сценой «Лес и пещера» (см. [Бем 2001: 180–192; Пушкин 1999: VII, 733–734 (примеч. М. Н. Виролайнен)]. Отмечались также мотивные соответствия между отдельными строками посвящения к «Фаусту» и эпитафией к «Бахчисарайскому фонтану» (см. [Рак 2004: 299]), а также финальными строками Восьмой главы романа в стихах [Зубков 1981: 111–112]. Однако почти во всех случаях вполне основательно указывались авторитетные источники-посредники, знакомство Пушкина с которыми — в отличие от трагедии Гете — сомнению не подлежит: это и посвящение к «Двенадцати спящим девам» В. А. Жуковского (см. [Проскурин, Охотин 2007: 308; Пушкин 1999: II:2, 827 (примеч. Е. О. Ларионовой, А. И. Роговой, С. Б. Федотовой)]), представляющее собой перевод посвящения к «Фаусту», и книга Ж. де Сталь «О Германии», одна из глав которой специально посвящена трагедии Гете и содержит как довольно подробный пересказ содержания, так и тонкий анализ характеров персонажей и основных мотивов «Фауста». По авторитетному мнению В. М. Жирмунского, в целом принятому и в новейшем комментарии к «Сцене из Фауста», Пушкин в большей степени ориентировался на интерпретацию мадам де Сталь, чем на текст трагедии Гете (см.: [Жирмунский 1981: 105–106, 111; Пушкин 1999: VII, 734–736 (примеч. М. Н. Виролайн-

II:2, 256)] — незавершенному замыслу, по-видимому связанному с работой над будущей поэмой «Бахчисарайский фонтан» (см. [Пушкин 1999: II:2, 496 (примеч. Е. О. Ларионовой)]).

³ О реминисценциях из «Фауста» в «Разговоре книгопродавца с поэтом» см. [Потапова 1996].

нен)], ср. [Данилевский 2004: 100]).

Еще более существенные сомнения относительно сюжетной связи с гетевским Фаустом вызывали так называемые «<Наброски к замыслу о Фаусте>» — группа черновых стихотворных текстов, объединенных общим сюжетом о посещении Фаустом ада. Это условное редакторское заглавие было предложено Т. Г. Цявловской в Большом академическом издании [Пушкин 1937: II:1, 380–382] для трех блоков черновых набросков, находящихся, соответственно, в тетради ПД 835 (Л. 54 об.–55: «Что козырь? — Черви. — Мне ходить...», «Кто там? — Здорово, господа!..», «Так вот детей земных изгнание?...», «Сегодня бал у Сатаны...»), на отдельном листе ПД 76 («Вот Коцит, вот Ахерон...», «← Кто идет? — Солдат...», «← Что горит во мгле?...») и в тетради ПД 829 (Л. 77: «Скажи, какие заклинанья...»). Основанием для их объединения в единый цикл стала более или менее явная связь всех набросков с фаустовской темой: в первых двух группах текстов вполне уверенно читается имя Фауста («Вот докто <р> Ф <ауст>, наш приятель...», «Докт <ор> Фау <ст>, ну смелее!»), в основе сюжета третьего — диалог с нечистой силой, напоминающий разговор Фауста с Мефистофелем в трагедии Гете (и в пушкинской «Сцене из Фауста»), а также в других обработках сюжета о Фаусте (см. ниже). Хотя решение Т. Г. Цявловской не стало общепринятым и несколько раз оспаривалось (главным образом в том, что касается правомерности включения в состав «<Набросков...>» отрывка «Скажи, какие заклинанья...»)¹, сюжетно-тематическая и хронологическая

¹ Так, Д. Д. Благой считал, что набросок «Скажи, какие заклинанья...» стоит особняком от «основной группы» и не должен объединяться с другими набросками (см. [Пушкин 1969: III, 527], а также [Благой 1972: 297–299]). Ту же точку зрения высказывал затем и С. А. Фомичев

близость набросков (прежде всего двух групп отрывков — в тетради ПД 835 и на листе ПД 76¹), на которую указал в свое время еще П. О. Морозов [Пушкин 1900–1929: IV, 276–280 (2 паг.)], сомнению не подлежит, как и связь их с образом Фауста. В то же время вопрос об источниках «<Набросков...>» до сих пор представляет не вполне разрешенную проблему.

Предположение о том, что в этом замысле Пушкина отразилось знакомство с гетевским «Фаустом», было впервые высказано Анненковым применительно к наброску «Скажи, какие заклинанья...», который был им назван «попыткой» «перевода из «Фауста»». Хотя опубликовавший это наблюдение Анненков П. А. Ефремов усомнился в справедливости такой интерпретации («не признать ли это скорее не переводом, а наброском для «Сцены из Фауста»» [Пушкин 1903–1905: VIII, 136]),

[Фомичев 1983: 60; Фомичев 1993: 100], полагая, что отрывок «Скажи, какие заклинанья...», в котором нет никаких прямых отзвуков посещения Фаустом ада, «должен быть выделен и помещен среди произведений начала 1820-х годов». Отметим также, что именно такое решение — печатать в составе единой группы тексты ПД 835 и ПД 76 и отдельно от них «Скажи какие заклинанья...» — было последовательно принято в предшествовавших Большому академическому авторитетных изданиях 1930-х гг.

¹Наброски в ПД 835 предположительно датируются — по положению в тетради — январем — февралем 1825 г.: на Л. 52 — дата «1 генв <аря> 1825>», на Л. 57 — черновой автограф стихотворения «Сказали раз царю, что наконец...», вероятнее всего написанного около 25 января 1825 г., на Л. 58 об.—59 — заметка о стихотворении «Демон», по-видимому явившаяся откликом на трактовку этого стихотворения в «Сыне отечества» (1825. Ч. 99. №3; выход в свет 1 февраля; о ней см. ниже), с которым Пушкин мог познакомиться не ранее первой половины февраля (см. [Фомичев 1983: 61, 33]).

П. О. Морозов в академическом издании без колебаний связал с сюжетом трагедии Гете не только этот отрывок, но все наброски «адской поэмы» [Пушкин 1900–1929: IV, 279–280 (2 паг.)]. Утверждение Морозова, в свою очередь, было в целом поддержано в работах А. Г. Горнфельда [Путеводитель 1931: 96] и Г. С. Глебова [Глебов 1933: 45–46], однако не было принято наиболее авторитетными советскими компаративистами — В. М. Жирмунским и затем М. П. Алексеевым.

Возражая против версии о «Фаусте» Гете как основном источнике пушкинских набросков, В. М. Жирмунский подчеркивал, что сюжет «Фауст в аду» «не является темой, близкой к замыслу Гете»: «Если праздник в аду мог бы иметь точки соприкосновения с Вальпургиевой ночью, то обозрение адских мук скорее напоминает Дантов „Ад“. Во всяком случае, тревоживший воображение Пушкина образ доктора Фауста связан лишь именем и общей сюжетной ситуацией с Фаустом Гете» [Жирмунский 1981: 110]. Еще более решительным оппонентом «гетевского происхождения» замысла был М. П. Алексеев, пытавшийся отрицать связь набросков не только с трагедией Гете, но и с образом Фауста вообще: «в „сюжетной ситуации“ у Пушкина и у Гете я не усматриваю никакого сходства, как, впрочем, и в самых образах двух центральных действующих лиц у обоих поэтов» [Алексеев 1979b: 34]. Эти содержательные аргументы, отводившие связь «<Набросков к замыслу о Фаусте>»

¹ Более, того, по мнению Алексеева, даже прочтение имени Фауст во фрагментах «— Кто там? — Здорово господа» и «Вот Коцит, вот Ахерон...» сомнительно [Алексеев 1979а: 98; Алексеев 1979b: 29;], однако, как указал В. Д. Рак, «в обоих набросках начертание слова похоже на бесспорные написания имени Фауст» в других автографах Пушкина [Рак (в печати)].

с трагедией Гете, кроме того, встраивались в общую концепцию Жирмунского (по-видимому, принятую и Алексеевым), согласно которой знакомство Пушкина с произведениями Гете было поверхностным, случайным и «необязательно из первых рук» [Жирмунский 1981: 109], а влияние немецкого поэта — всегда опосредованным.

Хотя далеко не все исследователи (прежде всего Д. Д. Благой) разделяли скептицизм Жирмунского относительно знакомства Пушкина с трагедией Гете в переводах и даже в подлиннике [Благой 1974: 108–110], тем не менее неоднократно предпринимались поиски других — сюжетно более близких — источников для обсуждаемых набросков. В этом качестве внимание комментаторов неоднократно привлекала Народная книга о Фаусте, изданная во Франкфурте в 1587 г. И. Шписом и затем переводившаяся на многие европейские языки¹, в которой действительно наличествует сюжет «Фауст в аду» — см. главу 24 «Как доктор Фауст совершил путешествие в ад» [Легенда о Фаусте 1978: 81–84].

На основании якобы схожего написания имени Мефистофель у Пушкина («Мефистофиль») и в книге Шписа (*Mephostophiles*) Благой даже пытался доказать, что Пушкин мог обращаться непосредственно к немецкому тексту Народной книги [Благой 1974: 111–112], но это малоправдоподобная гипотеза была убедительно оспорена Алексеевым [Алексеев 1979а: 106–107]. В свою очередь, Алексеев, напомнив о давнем наблюдении Ю. Г. Оксмана [Пушкин 1935: 699], отметил, что Пушкин, очевидно, был знаком с кратким французским пересказом Народной книги о Фаусте, который был напечатан

¹ Научный перевод издания Шписа на русский язык см. [Легенда о Фаусте 1978].

в 8-м томе «Всемирной библиотеки романов» [Bibliothèque Universelle 1776: 69–83], сохранившемся в библиотеке Пушкина ([Библиотека Пушкина 1910: 166, №641], соответствующие страницы разрезаны). Однако, по мнению Алексеева [Алексеев 1979а: 105–106], краткая версия книги о Фаусте из «Библиотеки романов» едва ли могла послужить Пушкину источником сюжета для набросков замысла о Фаусте, так как эпизод посещения ада был изложен в этом французском пересказе слишком сжато и общо, и «извлечь из него что-либо или вдохновиться им для пересоздания или полного переосмысления было довольно затруднительно». Ср.:

«Le Docteur fut curieux de savoir comme étoit fait l'enfer. Ses Diables l'y conduisirent. Il vit (mais pour cette fois en passant) ce lieu terrible, & ce ne fut pas sans chagrin qu'il réfléchit qu'un jour il entreroit dans ce séjour pour n'en jamais sortir. Pour le consoler un peu, le Diable le fit voyager en l'air jusqu'au milieu des planètes et des étoiles». [Bibliothèque Universelle 1776: 73]

Перевод М. П. Алексеева: «Доктору хотелось узнать, как устроен ад. Его бесы сопроводили его туда. Он увидел (но в тот раз мимоходом) это ужасное место и не без горести задумался о том, что однажды он вступит в это жилище, чтобы никогда уже его не покинуть. Чтобы немного утешить его, дьявол отправил его в путешествие по воздушному пространству между планетами и звездами». [Алексеев 1979а: 105]

Алексеев считал также маловероятным знакомство Пушкина с полным текстом или отрывками французского перевода Народной книги о Фаусте («Histoire prodigieuse et lamentable de Jean Fauste, grand magicien, avec son testament et sa vie épouvantable»), выпущенного

в 1598 г. В.-П. Кайе (Pierre Victor Palma Cayet, 1525–1610) и затем неоднократно переиздававшегося (см. об этом [Легенда о Фаусте 1978: 301]), а потому вовсе предлагал исключить французские переводы и переделки Народной книги о Фаусте из числа возможных источников пушкинских набросков [Алексеев 1979а: 105–106].

В контексте полемики о генезисе этого пушкинского замысла тем более существенным оказывается до сих пор не до конца оцененный предшествующими комментаторами, но вполне доступный Пушкину в 1825 г. франкоязычный источник, который, с одной стороны, дает *полный текст трагедии Гете*, а с другой — содержит тот самый *фрагмент Народной книги о Фаусте*, где рассказывается о посещении героем преисподней, — речь идет о французском переводе «Фауста», сделанном А. Стапфером (Albert Stapfer, 1802–1892) и вышедшем в 1823 г. в составе комментированного издания драматических сочинений Гете [Goethe Œuvres 1821–1825: IV, 1–231].

Французским переводам «Фауста» вообще не повезло в русской пушкиниане — Жирмунский, доверившись первому изданию авторитетного справочника Ф. Бальденсперже ([Baldensperger 1904], ср. [Baldensperger 1920: 127]), считал, что перевод Стапфера появился только в 1825 г., и исключал релевантность этого источника для фаустовских замыслов Пушкина [Жирмунский 1981: 106, 499]. Благой [Благой 1974: 106], хотя и указал на ошибку Жирмунского, подчеркнув, что Пушкин еще в Одессе мог познакомиться как с переводом Стапфера, одобренным самим Гете, так и с появившимся в том же 1823 г. переводом Л. де Сент-Олера [Goethe. Faust 1823], по-видимому, не счел их значимыми источниками и, судя по цитатам, пользовался только переводом Сент-Олера — менее точным и неполным, который никаких близких переключек с пушкинскими текстами не обнаруживает. Наконец, новейшие комментаторы «Сцены из Фауста» и «Разго-

вора книгопродавца с поэтом», указавшие на вероятное знакомство Пушкина с обоими переводами «Фауста» (см. [Пушкин 1999: VII, 733 (примеч. М. Н. Виролайнен); Потапова 1996: 51]), не выходили за пределы точечных параллелей между соответствующими текстами Пушкина и фрагментами трагедии Гете, и не обращались ни к сопроводительным текстам, ни к развернутому предисловию Стапфера ко всему изданию, помещенному в 1-м томе.

Между тем перевод Стапфера, вышедший в начале января 1823 г. [Bibliographie de la France. 1823. №2. 11 janvier. P. 17. №110]¹, был заметным литературным событием². Предприняв довольно смелый для молодого переводчика эксперимент, Стапфер попытался передать полифоническую и полиметрическую структуру трагедии Гете. В «Предисловии переводчика» он подчеркивал, что в «Фаусте» выделяются две группы сцен: собственно драматические и лирические — те, в которых звучат «песни, романсы, пение небесных и адских духов, хоры колдунов и ведьм, магические заклинания»³. В соответствии с этим

¹ Как неоднократно отмечалось, с этим переводом Пушкин мог познакомиться еще в Одессе: следы «одесского» чтения Гете можно видеть в словах из известного пушкинского «письма об афеизме» — от апреля — первой половины мая 1824 г.: «Читая Шекспира и Библию, святой дух иногда мне по сердцу, но предпочитаю Гете и Шекспира» (Пушкин 1937–1959: XIII, 92). Французский перевод Стапфера имелся, например, в библиотеке Дмитриевых (НБ МГУ, Дмитр. 5220–5223) и А. П. Ермолова (НБ МГУ, XVII. 311), что свидетельствует об интересе русских читателей к этому изданию.

² См., например, отклик о нем в «Revue encyclopédique» (1823. T. XVII. Février. P. 384–385).

³ Ср.: «...la partie lyrique, qui occupe dans Faust une place assez large. On y trouve çà et là des chansons, des romances, des chants d'Esprits célestes

Стапфер избрал разные подходы к переводу: драматические сцены он передал прозой, лирические — стихами, пытаясь воспроизвести характерные для этих сцен ритмическую аранжировку и метрическое разнообразие. Помимо этого, Стапфер снабдил свой перевод предупредительными пояснениями [Goethe Œuvres 1821–1825: IV, I–VI], а также поместил в приложениях к нему фрагменты из Народной книги о Фаусте в переводе Кайе [Ibid.: 233–263].

В числе этих фрагментов находится и полный текст главы Народной книги, где в рассказывается о путешествии Фауста в ад («Comment le Docteur Fauste fut en enfer [Как доктор Фауст побывал в аду]»), совершаемом, правда, не наяву, а во сне, но описанном в красочных подробностях:

«Le Docteur Fauste s’ennuioit si fort, qu’il songeoit et revoit toujours de l’enfer. Il demanda à son valet *Méphostophilès*, qu’il fit ensorte qu’il peût enquérir son maître *Lucifer* et *Bérial*, et aller à eux; mais ils lui envoierent un Diable qui avoit nom *Belzebub*, commandant sous le ciel, qui vint et demanda à Fauste ce qu’il desiroit? Il répond que c’étoit s’il y auroit quelque Esprit qui le peût mener en enfer et ramener aussi, tellement qu’il peût voir la qualité de l’enfer, son fondement, sa propriété et substance, et s’en retirer ainsi. Oui, dit *Belzebub*, je te meneray environ la minuit, et t’y emporteray. <...> Maintenant écoutez comment le Diable l’aveugla, et lui fit le tour du singe; c’est qu’il ne pensoit en rien autre chose, sinon qu’il étoit en enfer.

Il l’emporta en un air où le Docteur Fauste s’endormit: tout

et d’Esprit infernaux, des choeurs de sorciers et de sorcières, des formules magiques» [Goethe Œuvres 1821–1825: III, III].

ainsi que quand quelqu'un se met en l'eau chaude, ou dedans un bain. Puis après, il vint sur une haute montagne, au-dessus d'une grande isle: de-là les foudres, les poix et lances de feu éclatoient avec un si grand bruit et tintamarre que le Docteur Fauste s'éveilla. <...>

<...> En la suprémîté de l'enfer il y avoit un brouillard si épais et ténébreux, qu'il ne voyoit rien du tout, et au-dessus il se forma une grosse nuée, sur quoi montoient deux gros dragons, et menoient un chariot avec eux, où le vieux Magot mit le Docteur Fauste <...>

Et comme il fut venu jusqu'au fondement, il vit dans le feu plusieurs bourgeois, quelques empereurs, rois, princes, seigneurs, et des gens d'armes tous enharnachez à milliers. <...> Le Docteur Fauste entra dans le feu, en voulut retirer une ame damnée; et comme il pensoit la tenir par la main, elle s'évanouit de lui tout à coup en arrière: mais il ne pouvoit alors demeurer là long-temps, à cause de la chaleur: et comme il regardoit çà et là, voici que vint le dragon, ou bien *Belzebub*, avec sa selle dessus, et l'assit dessus, et le passa ainsi en haut; car Fauste ne pouvoit là plus endurer, à cause des tonnerres, des tempêtes, des brouillards, du soufre, de la fumée, du feu, froidure et chaleur mêlées ensemble; de plus, à cause qu'il étoit las d'endurer les effrois, les clameurs, les lamentations des malheureux, les hurlemens des Esprits, les travaux et les peines, et autres choses. <...> En cette façon vint Fauste derechef en sa maison, après qu'il se fût ainsi endormi sur sa selle, l'Esprit le rejetta tout endormi sur son lit. Et après que le jour fut venu, et que le Docteur Fauste fut réveillé, il ne se trouva point autrement que s'il se fût trouvé aussi longtemps en une prison ténébreuse; car il n'avoit point vue autre chose, sinon comme des monceaux de feu, et ce que le feu avoit baillé de soi. Le Docteur Fauste, ainsi couché sur son lit, pensoit après l'enfer. <...> Cette histoire et cet acte, touchant ce qu'il avoit veü, et comment il avoit été transporté en enfer, et comment le Diable l'avoit aveuglé, le Docteur Fauste lui-même l'a ainsi

écrit, et a été ainsi trouvé après sa mort en une tablette de la propre écriture de sa main, et ainsi couché en un livre fermé qui fut trouvé après sa mort». [Goethe Œuvres 1821–1825: IV, 247–251]

Перевод: «Доктору Фаусту так все наскучило, что он стал непрерывно думать о том, чтобы увидеть преисподнюю. Он попросил своего слугу *Мефостофилеса*, чтобы тот осведомился о том, может ли Фауст увидеть его хозяина *Люцифера* и *Велиала* и отправиться к ним; но они выслали к нему беса по имени *Вельзевул*, властвующего поднебесной, который явился и спросил у Фауста, чего он желает. Тот отвечал, что желал бы, чтобы один из духов ввел его в преисподнюю и вывел обратно, чтобы он смог увидеть свойства, основания, владения, особенности и сущность преисподней и вернуться оттуда. Хорошо, — отвечал Вельзевул, — я тебя поведу около полуночи и доставлю туда. <...> Теперь послушайте, как Дьявол ослепил и одурачил его так, что он и не мыслил иначе, как если бы он побывал в аду.

Он поднял его на воздух, и там Доктор Фауст уснул, как засыпает человек, погруженный в теплую воду или ванну. Затем он поднялся на высокую гору, возвышающуюся над большим островом: молнии, потоки смолы и огня производили такой шум и грохот, что Доктор Фауст проснулся.

<...> На дне преисподней стоял такой густой и плотный туман, что ничего не было видно, и вдруг над ним возникло большое облако, на которое поднялись два огромных дракона, запряженные в колесницу, в которую старая обезьяна усадила Доктора Фауста. <...>

<...> Когда же он попал на самое дно, увидел он в огне множество горожан, несколько императоров, королей, князей, вельмож, а также тысячи вооруженных воинов. <...> Доктор Фауст ступил в огонь и хотел вытащить душу

одного из грешников; но когда ему показалось, что он уже держит ее за руку, она вдруг исчезла; однако из-за жара он не мог здесь оставаться дольше, и когда он осмотрелся по сторонам, глядь — идет к нему дракон, или Вельзевул, с креслом на спине, он усадил его и вынес обратно наверх; ибо Фауст не мог дольше там оставаться из-за громов, бурь, туманов, серы, дыма, пламени, холода и зноя <...> ему невыносимы были ужас, муки, стенания несчастных, завывания духов, труды, наказания и прочее. <...> Таким образом доктор Фауст вернулся к себе домой, и, как заснул в кресле [на спине Вельзевула], так спящим дух и сбросил его на постель. Когда же настал день и доктор Фауст проснулся, он почувствовал себя не иначе, как если бы он некоторое время просидел в мрачной темнице; ибо не видел он ничего, кроме потоков пламени и того, что вышло из пламени. Так, лежа на постели, раздумывал доктор Фауст о преисподней. <...> Эта история и рассказ о том, что он видел и как побывал в преисподней, и как дьявол его ослепил, так и были записаны самим доктором Фаустом и найдены после его смерти на записной табличке собственноручно заполненной и вложенной в книгу».

Хотя прямых текстовых переключек с пушкинскими набросками глава Народной книги о посещении Фаустом ада не обнаруживает, налицо общность сюжетного хода (намерение отправиться в ад), а также близость некоторых мотивов (путешествие верхом на Вельзевуле — ср. «Сядь ко мне на хвост», перемещения по разным областям «адской местности», необходимость разрешения от властителей преисподней), которые позволяют все же видеть в этом фрагменте перевода Кайе один из вероятных сюжетных источников пушкинских набросков.

Помимо фрагмента Народной книги о Фаусте, доступного читателю Гете благодаря изданию Стапфера,

в замысле Пушкина могли отразиться как минимум две сцены из самой трагедии, — это неоднократно упоминавшаяся в связи с « <Набросками...>» «Вальпургиева ночь» (в переводе Стапфера: «Nuit de Sabbat» [Goethe Œuvres 1821–1825: IV, 188–205]), к которой относится примечание переводчика, отсылающее к фрагменту Народной книги о посещении Фаустом ада, а также сцена «Кухня ведьмы» («Cuisine de sorcière» [Ibid.: 111–124])¹.

Так, в «Кухне ведьмы» описано, как волшебные звери варят в котле зелье, а Мефистофель интересуется, что кипит в этом котле:

Méphistophélès
<...>
Apprenez-moi, grotesque troupe,
Ce qu'avec votre moulinet
Vous brasser là dans cette coupe?

Les animeaux
Oh! nous cuisons une ample soupe.
<...>

Méphistophélès s'approchant du feu:
Et ce pot?

Le Male et la Guénon:
Idiot!
Maître sot!
Il ne connaît pas le pot,
Ne connaît pas la marmite! [Goethe Œuvres
1821–1825: IV, 113–114, 115]

¹ Вероятно, именно эти две сцены Пушкин имел в виду в реплике Мефистофеля в «Сцене из Фауста» — «Возил и к ведьмам, и к духам...» [Пушкин 1999: VII, 746 (примеч. М. Н. Виролайнен)].

Перевод: «Мефистофель: Скажите мне, смешная братья, / Что вы вашей мешалкой / Размешиваете в этой чаше? Звери: О, мы варим большую похлебку. <...> Мефистофель, подходя к очагу: А это что за горшок? Самец и Самка: Идиот! Глупец! Он не знает, что это за горшок! Он не знает, что это за котел!»

Этот фрагмент напоминает диалог у котла в пушкинских набросках («— Что горит во мгле? / Что кипит в котле? <...> Посмотри — уха, / Караси цари. / — О вари, вари!..“), который на метрико-строфическом уровне (короткие стихотворные строки парной рифмовки) можно сопоставить с другой репликой Самца и Самки в этой же сцене: „Le monde est là! / Oui, c’est cela: / Gentille boule / Qui roule, roule...“ („Весь мир — тут; / Да, это так: / Прекрасный шар, / Который вертится, вертится...“ [Goethe *Œuvres* 1821–1825: IV, 114]). Более того, вероятно, обращение Пушкина к разнометрическим формам в рамках одного замысла (4-стопный ямб набросков в тетрадах ПД 835 — 4-стопный хорей („Вот Коцит, вот Ахерон...») и рашный стих („Кто идет? — Солдат...») во фрагментах на листе ПД 76) в целом могло быть подсказано метрической полифонией трагедии Гете, переданной в переводе Стапфера.

Еще один косвенный аргумент в пользу знакомства Пушкина с томом из «*Œuvres dramatiques*» дает обращение к неоконченной заметке «<О стихотворении «Демон»>», находящейся рядом с серией «абросков к замыслу о Фаусте» в тетради ПД 835¹ и предположи-

¹ Наброски «Что козырь? — Черви. — Мне ходить...», «Кто там? — Здорово, господа...», «Так вот детей земных изгнать!..», «Сегодня бал у Сатаны...» расположены на Л. 54 об.–55, заметка о «Демоне» — на Л. 58 об.–59 тетради ПД 835.

тельно датирующей февралем 1825 г.¹ В заметке, написанной от третьего лица, Пушкин сравнивал своего «Демона» с гетевским Мефистофелем, перефразируя одну из его автохарактеристик («Ich bin der Geist, der stets verneint» [«Я дух, который вечно отрицает»]) — «Великий Гете называет вечного врага человечества *духом отрицающим*. И Пушкин не хотел ли в своем демоне олицетворить сей дух *отрицания или сомнения?*» [Пушкин 1937–1959: XI, 30]. Основываясь на близком сходстве пушкинской формулировки с текстом Гете, Благой пытался увидеть в нем доказательство обращения Пушкина к немецкому оригиналу (с которым, по предположению Благого, поэт мог познакомиться в Михайловском при помощи кого-то из дочерей П. А. Осиповой), полемизируя с теми исследователями, которые видели в пушкинской формулировке следы интерпретации образа Мефистофеля в книге де Сталь «О Германии»: «...«дух отрицающий» — совершенно точный перевод характеристики себя Мефистофелем в гетевском «Фаусте» — «Ich bin der Geist, der stets verneint». Наоборот, в передаче этого места де Сталь слово «дух» отсутствует, а вместо него снова фигурирует «демон»: «*Méphistophélès convient lui-même que le doute vient de l'enfer et que les démons sont ceux qui nient*»» [Благой 1974: 110]. Между тем знакомство с немецким подлинником, на котором настаивал Благой, вовсе не было для этого необходимо, так как точный перевод реплики Мефистофеля — соответственно, близкий пушкинской форму-

¹ Основание датировки — предположение о том, что заметка о «Демоне» была написана как полемический ответ на отклик о стихотворении, появившийся в №3 «Сына отечества» за 1825 г. (выход в свет 1 февраля 1825 г.; см. [Пушкин в критике 1996: 250, 423]), с которым Пушкин мог познакомиться не ранее первой половины февраля (см. [Фомичев 1983: 33]).

лировке — обнаруживается в обсуждаемом переводе Стапфера, где эта фраза звучит: «Je suis *l'Esprit* qui toujours *nie* [Я дух, который вечно *отрицает*]» [Goethe *Œuvres* 1821–1825: IV, 64]¹.

Обращение к изданию Стапфера позволяет, таким образом, утвердительно ответить на вопрос о возможности знакомства Пушкина как с полным текстом трагедии Гете в 1823–1825 гг., так и с рядом сцен из Народной книги о Фаусте, а обнаруженные переключки дают основания числить их французские переводы в ряду вероятных источников «<Набросков...>»². Более того, можно предположить, что сама структура издания, в котором текст Гете сопровождался пояснениями переводчика и приложением, могла обусловить интерес Пушкина к «негетевским», «старинным» интерпретациям истории доктора Фауста, следы которых отмечались не только в «<На-

¹ Эта параллель, однако, не отменяет влияния соответствующего фрагмента из книги де Сталь на концепцию Пушкина в этой заметке; существенно, что у де Сталь, как и в пушкинском наброске, специально подчеркнут мотив отрицания («*ceux qui nient*» выделено курсивом), соединенный с темой сомнения («*le doute vient de l'enfer*») — ср.: «И Пушкин не хотел ли в своем демоне олицетворить сей *дух отрицания* или *сомнения?*».

² Мы не касаемся здесь других потенциальных источников «<Набросков...>», среди которых прежде всего следует назвать французский перевод сатирического романа Ф. М. Клингера «Фауст, его жизнь, деяния и низвержение в ад» («*Fausts Leben, Taten und Höllenfahrt*» (1791); перевод [Klinger 1798]), содержащего колоритное описание пиршества в аду и приготовлений к нему (параллели к «<Наброскам...>» отмечены в давней работе М. Б. Загорского [Загорский 1940: 234, 328–330]), а кроме того, начало V песни «Орлеанской девственницы», в свою очередь, вероятно, послужившее одним из образцов и для Клингера (см. об этом: [Рак (в печати)]).

бросках...>», но и в более поздних пушкинских драматических замыслах.

Так, Народную книгу неоднократно называли в числе вероятных источников образа Фауста, появляющегося на хвосте дьявола, в финале « <Сцен из рыцарских времен>» (см. [Пушкин 1999: VII, 946–947 (примеч. М. Н. Виролайнен)]), а также связывали с ней замысел « <Папессы Иоанны>» [Там же: 1028 (примеч. Л. А. Степанова)]. В последнем Ю. Г. Оксман [Пушкин 1935: 699] видел, кроме того, и определенное сходство с финалом «Трагической истории доктора Фауста» К. Марло (ср. «Eхеunt Devils with Faustus [Дьяволы уходят с Фаустом]» — «Le diable l'importe [Дьявол ее уносит]»), знакомство с которой, однако, до сих пор представлялось еще более сомнительным, чем с изданием Шписа. Между тем сюжет трагедии Марло и ее финал также могли быть известны Пушкину благодаря переводу Стапфера: в обширном вступительном очерке («Notice sur la vie et les ouvrages de Goethe»), открывавшем первый том «Драматических сочинений Гете»¹, среди комментированного перечня до-гетевских обработок сюжета о Фаусте была помещена развернутая характеристика трагедии Марло и приведена в переводе вся ее финальная сцена (см.:

¹ Вопреки дате на титульном листе (1825) первый том «Драматических сочинений Гете» поступил в продажу только в конце мая 1826 г. (см.: Bibliographie de la France. 1826. №41. 24 mai. P. 459. №3377; 1825. №34. 20 août. P. 555. №4665). Таким образом, ко времени работы над «Набросками к замыслу о Фаусте» и «Сценой из Фауста», предположительно датирующейся 1825 г., очерк Стапфера не мог быть доступен русскому поэту, однако применительно к более поздним фаустовским замыслам Пушкина эту статью, несомненно, следует учитывать в числе источников сведений об истории европейских обработок сюжета о Фаусте.

[Stapfer 1825: 101–106]).

В пользу знакомства Пушкина с критическим очерком Стапфера, как кажется, свидетельствует близкая переключка между пушкинской заметкой « <О драмах Байрона>» (1827) и фрагментом из статьи французского переводчика, где речь идет о сопоставлении байроновского «Манфреда» с «Фаустом. Ср.:

«Байрон, столь оригинальный в Ч <ильд> Г <арольде>, в Гяуре и в Д <он> Ж <уане>, делается подражателем коль скоро вступает на поприще драм <атическое> — в Manfred'e он подражал Фаусту, заменяя простонародные сцены и субботы другими, по его мнению благороднейшими, но Фауст есть величайшее создание поэтического духа; он служит представителем новейшей поэзии точно как Илиада служит памятником классической древн <ости>. <...> Байрон чувствовал свою ошибку и в последствии времени принялся вновь за Фауста, подражая ему в своем *Превращенном уроде* (думая тем исправить le chef d'œuvre)». [Пушкин 1937–1959: XI, 51]

«C'est ce qu'a fait lord Byron dans son poëme de Manfred où l'on retrouve sous d'autres formes à-peu-près la même idée. Mais en substituant à des croyances populaires un merveilleux de sa façon, et isolant ce merveilleux de tout le réel qui l'explique et le rend possible, il a enlevé au lecteur le seul point d'appui qui lui restât dans Faust. <...> Peu avant sa mort, il a donné les deux premières parties d'un nouveau poëme dramatique intitulé The deformed transformed, qui, dit-il, is taken partly on the Faust of the great Goethe. Jusqu'à present, sauf le pacte avec Satan, il n'y a guère de ressemblance entre ces deux ouvrages». [Stapfer 1825: 108–109]

Перевод: «Вот что сделал лорд Байрон в своем „Манфреде“, где мы находим в иных формах почти ту же идею

[что и в „Фаусте“]. Но, заменив [фантастику] народных поверий совсем иным чудесным и лишив это чудесное всякой связи с реальностью, которая могла бы объяснить его и сделать правдоподобным, он лишил читателя той единственной опоры, которая оставалась ему в „Фаусте“. <...> Незадолго до смерти, он выдал две первых части новой драматической поэмы, озаглавленной „Превращенный урод“, которая, по его собственным словам, частично восходит к „Фаусту“ великого Гете. До нынешнего момента, не считая договора с Дьяволом, нельзя найти иных сходжений между двумя этими сочинениями».

Эта заметка Пушкина, как представляется, может дать ретроспективный ключ к истории его «михайловских» обращений к сюжету о Фаусте и объяснению выбора снижено-фольклоризированной стилистики для « <Набросков...>» 1825 г. Вероятно, для Пушкина, в то же самое время активно работавшего над «Борисом Годуновым», где важную роль играет соположение «низких» народных сцен с высокой трагедией, в «Фаусте» могли оказаться привлекательными именно «низкие», отмеченные народной фантастикой эпизоды и их более ранние источники — прежде всего Народная книга о Фаусте с ее фольклорной сюжетикой. В этом, вероятно, можно видеть истоки простонародно-разговорной стилистики набросков «Что козырь? — Черви...» и «Вот Коцит, вот Ахерон...», которой, судя по «Сцене из Фауста» Пушкин в итоге предпочел «высокую» литературную традицию, прямо связанную с трагедией Гете¹.

¹ Можно предположить, что третий фрагмент, включенный Цявловской в состав «Набросков к замыслу о Фаусте», отражает этот переход от сниженной стилистики «рубленных» диалогов, состоящих в основ-

ЛИТЕРАТУРА

Алексеев 1979а — *Алексеев М. П.* Заметки на полях. 4. К «Сцене из Фауста» Пушкина. 5. Пушкин и французская народная книга о Фаусте // *Временник Пушкинской комиссии.* 1976. Л., 1979. С. 80–109.

Алексеев 1979b — *Алексеев М. П.* Незамеченный фольклорный мотив в черновом наброске Пушкина // *Пушкин: Исследования и материалы.* Т. 9. Л., 1979. С. 17–68.

Бем 2001 — *Бем А. Л.* Фауст в творчестве Пушкина // *Бем А. Л. Исследования. Письма о литературе.* М., 2001. С. 179–208.

Библиотека Пушкина 1910 — *Модзалевский Б. Л.* Библиотека Пушкина (Библиографическое описание) // *Пушкин и его современники: Материалы и исследования.* СПб., 1910. Вып. 9–10. С. 1–370.

Благой 1972 — *Благой Д. Д.* Фауст в аду: (Об одном неизученном замысле Пушкина) // *Благой Д. Д. От Кантемира до наших дней.* М., 1972. Т. 1. С. 286–303.

Благой 1974 — *Благой Д. Д.* Читал ли Пушкин «Фауста»

ном из коротких фраз, часто разбивающих стихотворную строку, в набросках ПД 835 и ПД 76 к более «высокому» стилю «Сцены из Фауста», с которой набросок «Скажи, какие заклинанья...» объединяет композиция (две относительно развернутых реплики персонажей), метрика (астрофический 4-стопный ямб вольной рифмовки), а также мотив неотступной службы нечистой силы (ср.: «Готов я как бы с неба пасть. / Довольно одного желанья / <...> я служу, / Живу, крихчу под вашим игом...» [Пушкин 1937: II:1, 380] — «Я мелким бесом извивался, / Развеселить тебя старался / <...> Задай лишь мне задачу: / Без дела, знаешь, от тебя / Не смею отлучаться я» [Пушкин 1999: VII, 100, 102]; отмечено [Левинтон 2000: 149]).

Гете? // Историко-филологические исследования: Сб. ст. памяти акад. Н. И. Конрада. М., 1974. С. 104–112.

Глебов 1933 — *Глебов Г. С.* Пушкин и Гете // Сборники материалов и документов по истории литературы, искусства и общественной мысли XIX века. Вып. 2. М.; Л., 1933. С. 41–64.

Данилевский 2004 — *Данилевский Р. Ю.* Гете // Пушкин и мировая литература. Материалы к «Пушкинской энциклопедии». СПб., 2004. С. 99–105 (Пушкин. Исследования и материалы. Т. 18–19).

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

Загорский 1940 — *Загорский М. Б.* Пушкин и театр. М.; Л., 1940.

Зубков 1981 — *Зубков Н. Н.* О возможных источниках эпиграфа к «Бахчисарайскому фонтану» // Временник Пушкинской комиссии. 1978. Л., 1981. С. 109–112.

Левинтон 2000 — *Левинтон Г. А.* Отрывки из писем, мысли и замечания (Из пушкиноведческих маргиналий) // Пушкинские чтения в Тарту. Вып. 2. Тарту, 2000. С. 145–165.

Легенда о Фаусте 1978 — Легенда о докторе Фаусте / Изд. подгот. В. М. Жирмунский. 2-е изд., испр. М., 1978 (Литературные памятники).

ПД — Рукописный отдел ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом). Ф. 244. Оп. 1.

Потапова 1996 — *Потапова Г. Е.* Литературный образец и «литературный быт» в «Разговоре книгопродавца с поэтом» А. С. Пушкина // Концепция и смысл: Сб. ст. в честь 60-летия В. М. Марковича. СПб., 1996. С. 48–64.

Проскурин, Охотин 2007 — *Проскурин О. А., Охотин Н. Г.* [Комментарии к «Бахчисарайскому фонтану»] // Пушкин. Сочинения. Комментированное изд. / Под общ. ред. Д. М. Бетеа. Вып. 1: Поэмы и повести. Ч. 1. М., 2007. С. 251–363 (2-я паг.).

Путеводитель 1931 — Путеводитель по Пушкину. М.; Л., 1931.

Пушкин 1900–1929 — *Пушкин А. С.* Сочинения. Издание Императорской Академии Наук. СПб.; Л., 1900–1929.

Пушкин 1903–1905 — *Пушкин А. С.* Сочинения / Под ред. П. А. Ефремова. Т. 1–8. СПб., 1903–1905.

Пушкин 1935 — *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений. Т. 7: *Драматические произведения* / Ред. Д. П. Якубович. Л., 1935.

Пушкин 1937–1959 — *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений, 1837–1937: В 17 т. М.; Л., 1937–1959.

Пушкин 1969 — *Пушкин А. С.* Собрание сочинений: В 6 т. М.: Правда, 1969.

Пушкин 1999 — *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: В 20 т. СПб., 1999—... 1999. Т. 1; 2004. Т. 2. Кн. 1; 2009. Т. 7; 2015. Т. 2. Кн. 2 (издание продолжается).

Пушкин в критике 1996 — Пушкин в прижизненной критике, 1820–1827 / Под общ. ред. В. Э. Вацуро, С. А. Фомичева; вступ. ст. Г. Е. Потаповой. СПб., 1996.

Рак 2004 — *Рак В. Д.* Саади // Пушкин и мировая литература. Материалы к «Пушкинской энциклопедии». СПб., 2004. С. 298–300 (Пушкин. Исследования и материалы. Т. 18–19).

Рак (в печати) — *Рак В. Д.* «<Наброски к замыслу о Фаусте>» // Пушкинская энциклопедия. Вып. 3 (в печати).

Фомичев 1983 — *Фомичев С. А.* Незавершенные произведения Пушкина как издательская проблема // Незавершенные произведения А. С. Пушкина: Материалы науч. конф. М., 1993. С. 91–103.

Фомичев 1983 — *Фомичев С. А.* Рабочая тетрадь ПД №835 (из текстологических наблюдений) // Пушкин. Исследования и материалы. Т. 11. Л., 1983. С. 27–65.

Baldensperger 1904 — *Baldensperger F.* Goethe en France: étude de littérature comparée. Paris, 1904.

Baldensperger 1920 — *Baldensperger F.* Goethe en France. 2^{me} éd., revue. Paris, 1920.

Bibliothèque Universelle 1776 — Bibliothéque Universelle des Romans, ouvrage périodique... Paris, 1776. T. VIII (Novembre — Décembre).

Goethe Œuvres 1821–1825 — Oeuvres dramatiques de J. W. Goethe traduites de l'Allemand [par P. A. Stapfer fils, Savagnac et Margueré], précédées d'une notice biographique et littéraire sur Goethe. Paris, 1821–1825. 1821. T. 3; 1822. T. 2; 1823. T. 4; 1825 [1826]. T. 1.

Goethe. Faust 1823 — *Goethe J. W.* Faust / Trad. par L.-C. de Saint-Aulaire // Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers. Paris, 1823. Livraison 25. T. 1.

Keil 1987 — *Keil R.-D.* Faust und Onegin // Zeitschrift für Kulturaustausch. 1987. Jg. 37. H. 1. S. 55–59.

Klinger 1789 — *Klinger F. M.* Les aventures du docteur Faust et sa Descente aux Enfers / Trad. de l'Allemand. Amsterdam, 1798.

Stapfer 1825 — [*Stapfer A.*] Notice sur la vie et les ouvrages de Goethe // Oeuvres dramatiques de J. W. Goethe. Paris, 1825. T. 1. P. 1–184.

Мария Боровикова

Тартуский университет, Эстония

Встречи Марины Цветаевой и Вячеслава Иванова

Марина Цветаева заявляла, что с Вячеславом Ивановым у нее была «всего одна беседа за жизнь», и решительно отреклась от попыток увидеть в ее стихах следы влияния ивановской поэзии¹. По крайней мере первое из этих утверждений — явное преувеличение: только в записях самой Цветаевой мы находим описание трех ее встреч с В. И. Ивановым. Первая произошла в 1915 г.² и запомнилась всем участникам дерзостью молодой поэтессы, отчитавшей метра в ответ на его критику³. Две других относятся к весне 1920 года: подробные записи о них появились в записных книжках Цветаевой с промежутком в несколько дней — 14 и 19 мая. Повод для первой — юбилей К. Бальмонта, на котором Вяч. Иванов⁴

¹ См. письмо М. Цветаевой к Ю. Иваску от 4 апреля 1933 г. [Цветаева VII: 381].

² Этот эпизод описан Цветаевой в эссе «Пленный дух» как произошедший в 1910 г. Разоблачению этой мистификации посвящено отдельное исследование: [Войтехович].

³ Описание этого эпизода есть, в том числе, в письмах Е.О.Кириенко-Волошиной (см., напр.: [Кудрова], [Обатнин]), см. также об этом в прозе самой Цветаевой: [Цветаева IV: 231].

⁴ Этот отрывок из записной книжки впоследствии будет опубликован

выступил с приветственной речью, для второй — неожиданный¹ визит Иванова — признанного метра — к Цветаевой в Борисоглебской переулок. Это удивительное событие, поразившее хозяйку «до задыхания» [Записные книжки: 166] и подробно описанное в записной книжке, не имело каких-либо видимых результатов: разговоры Иванова о возможной литературной работе, способной принести Цветаевой заработок, наткнулись на показную цветаевскую беззаботность и не превратились в реальные планы, а сама встреча не переросла ни в дружеские, ни в творческие отношения между поэтами. Однако одно важное продолжение она все-таки имела: после визита, опечаленная известием о решении Иванова уехать за границу, Цветаева пишет ему два письма, необычность которых заметна даже на фоне стилистически очень разнородных и в целом ориентированных на эксперимент записных книжек Цветаевой². Отдельные части этих писем представляют собой квинтэссенцию и ивановских идей, и ивановской лексики:

«С Вами мне хочется вглубь, *in die Nacht hinein*, вглубь Ночи, вглубь Вас. Это самое точное определение. — Пер-

Цветаевой отдельно — в качестве приношения к следующему юбилею Бальмонта, в 1925 году: [Своими путями].

¹ Рискнем высказать предположение, что этот визит был вызван дошедшей до В. И. Иванова вестью о трагической гибели младшей дочери Цветаевой (она умерла всего за три месяца до его визита — 15 февраля 1920 года) и, возможно, желанием оказать живущей в одиночестве Цветаевой какую-либо поддержку. На это указывают его настойчивые расспросы об устройстве цветаевского быта и о ее старшей дочери и даже прямо высказанное беспокойство о ней («Аля, я за нее очень боюсь» [Записные книжки: 168].

² Недаром на вопрос Иванова «А Вы пишете прозу?» — она отвечает «Да, записные книжки» [Записные книжки: 169].

пендикуляр, опущенный в бесконечность. Отсюда такое задыхание. Я знаю, что чем глубже — тем лучше, чем темнее — тем светлее, через Ночь — в День, я знаю, что ничего бы не испугалась, пошла Бы с Вами и за Вами — в слепую.

[Примечательно, что сразу вслед за этим пассажем — в скобках, как ремарка или реплика в сторону — следует своего рода извинение за излишнюю прямолинейность этого опыта по присвоению чужого языка — *М.Б.*]:

(Заметили ли Вы, что нам всегда! всегда! всю жизнь! — приходится выслушивать одно и то же! — теми же словами! — от самых разных встречных и спутников! — И как это слушаешь, чуть улыбаясь, даже слово наперед зная!)» [Там же: 180]. Повторение чужих слов вызывает смущение, которое прорывается уже собственным цветаевским эмфатическим синтаксисом (заметим, что в первом процитированном нами фрагменте не встречается ни одного восклицательного знака).

Однако эти письма — не только опыт усвоения чужого для Цветаевой языка, но и жанрово-стилистический эксперимент: часть посланий представляет собой развернутое объяснение в любви к Иванову — первый опыт хорошо известных по более позднему цветаевскому эпистолярно любовно-восторженных писем:

«Вы для меня такое счастье и такое горе — Ваш отъезд! <...> Вы же не можете не понимать, что мне нужны только Вы! <...> я знаю, что ничего бы не испугалась, пошла Бы с Вами и за Вами — в слепую. <...> Но Вы уедете! уедете! уедете! <...> Шлю Вам привет — кладу Вам — по собачьи — голову в колени. — Не сердитесь! Я не буду Вам надоедать, я Вас слишком люблю» [Там же] и т. д. Заметим, что эта приподнятая эмоциональность явно надумана (при всей лестности для Цветаевой внимания со стороны метра и даже возможной очарованности его личностью и интеллектом, вряд ли речь здесь может

идти о серьезном романтическом чувстве): это целиком сконструированная коллизия, мотивация для стилистического эксперимента.

При этом восторженная эмоциональность любовных высказываний в это время уже не является чем-то принципиально новым для стиля Цветаевой — элементы такой речи инкорпорированы во фрагменты дневниковых записей, но они имеют принципиально другую жанровую установку — это разрозненные реплики в постоянно возобновляющемся внутреннем диалоге с воображаемым собеседником (стиль ее записных книжек, сформировавшийся под непосредственным влиянием прозы В. В. Розанова¹), оставаясь внутри дневниковой лирической прозы, однако в посланиях Иванову происходит экспансия этого стиля в эпистолярный. При этом образец писем такого рода был давно и хорошо известен Цветаевой: это «Переписка Гете с ребенком» Беттины фон Арним², с которой она неоднократно сравнивает себя в записных книжках этого периода. Возникновение

¹ См. об этом, напр.: «Палитра русской прозы существенно разнообразилась. „Уединенное“ и „Опавшие листья“ В. Розанова с их бессюжетной фрагментарностью стали едва ли не самым впечатляющим литературным явлением рубежа 1900—1910-х годов. Фрагментарная композиция подчеркивала лирическую природу текста, а темой его было именно авторское „я“. <...> При ясно выразившейся с первых шагов в литературе приверженности Цветаевой к „дневниковой“ модели в лирике, неудивительно, что и ее проза имела ту же родословную» [Шевеленко: 204].

² То, что «Переписка Гете с ребенком» послужила моделью для цветавских «эпистолярных романов», отмечал К. М. Азадовский [Азадовский], полагая, однако, что актуализация интереса Цветаевой к фигуре Беттины связана с ее увлечением Р.М.Рильке (более поздним по времени, чем рассматриваемый нами ивановский эпизод).

в поле ее творческого зрения Вячеслава Иванова могло сыграть роль своеобразного катализатора. И дело не только в том, что «гетеанство» Вяч. Иванова было широко известно, но также в том, что Ивановым однажды уже была исполнена роль «Гете» при Беттине — Майе Кювилье, которая выстраивает свою переписку с Ивановым по литературной модели, о чем Цветаевой было хорошо известно¹.

Кажется крайне показательным, что в первом письме Иванову появляется и написанное по-немецки слово «Kind» — часть выражения «Das fremde Kind», «чуждое дитя» (Цветаева имеет в виду название и персонажа сказки Гофмана). Несмотря на то, что в письме эпитет обращен к Бальмонту, он, конечно, проецируется и на автора послания — это понятие является важнейшей частью ее автомифа нач. 1920-х гг., что осознавала и Цветаева, и ее корреспонденты.

Образ Беттины также усматривается и в цикле из трех стихотворений, посвященном Вяч. Иванову и написанном в апреле того же года. Цикл в целом развивает тему отношений учителя-старца и его молодой ученицы, сложно проецируемых на ряд библейских сюжетов. Однако поза лирической героини в третьем стихотворении цикла: «На малиновой скамеечке у подножья твоего» (вместе с темой *детскости*, ср.: «Не любовницей — любимицей») отсылает к эпизоду из биографии Беттины Brentano, описанному А. К. Герцык в ее статье «История одной дружбы» [Герцык] — одном из ключевых текстов для восприятия образа Беттины фон Арним кругом Цветаевой² (Беттина ищет утешения на скамеечке у ног матери Гете).

¹ Подробно об этом см.: [Обатнин].

² См. об этом: [Азадовский].

Впоследствии Цветаева расширила этот образ, и выражение «Беттина на скамеечке» стало универсальной формулой возвышающей любви¹.

Обращает на себя внимание обилие совпадений между текстом этого стихотворения и одним из писем к Иванову:

Головой в колени добрые Утыкаячись — все думаю <...>	Шлю Вам привет — кладу Вам — по собачьи — голову в колени (это жест, восходящий к письмам Беттины Brentano, повторен и в письмах Майи Кювилье к Вяч. Иванову)
И если я к руке опущенной Ртом прильну — не вздумай хмуриться!	Беру Вашу руку — одну и другую — прижимаю к груди — целую.

Эти совпадения важны не как пример автоцитирования — для этого они слишком общие, но как показатель того, что чувства привязанности и любви в обоих разножанровых текстах выражаются в одной и той же форме. При этом особого внимания заслуживает то, что цикл написан на месяц раньше, чем произошла описываемая в записных книжках встреча между поэтами. Это свидетельствует о том, что не цикл написан по материалам дневниковой прозы, а наоборот: для своего экспериментального письма Цветаева заимствует заранее готовый, сформированный лирический сюжет и его эмоциональное наполнение.

Как отмечалось, в промежутке между стихами и письмами, обращенными к Вяч. Иванову, Цветаева пишет еще один текст, в котором упоминается Иванов — запись об юбилейном вечере К. Бальмонта. Крайне показательное, что описание Иванова дано в этом тексте крайне иро-

¹ См., напр., ее эссе «Живое о живом» [Цветаева IV: 185].

нично¹: « <...> рядом с говорящим Вячеславом, почти прильнув к нему — какой-то грязный 15-летний оболтус, у которого непрестанно течет из носа. Чувствую, что вся зала принимает его за сына Вячеслава. («Бедный поэт!» — «Да, дети великих отцов...» — «Хоть бы ему носовой платок завел...» — «Впрочем — поэт, — не замечает!..») — А еще больше чувствую, что этого именно и боится Вячеслав — и не могу — давлюсь от смеха — вгрызаюсь в платок...» [Записные книжки: 147—148]. Кроме того, в этом тексте Цветаева сравнивает Иванова с магистром Тинте (персонажем уже упоминавшейся сказки Гофмана «Чудесное дитя»): отвратительным паукообразным существом с четырехугольной головой². Образ этого персонажа мало похож на романтизированный портрет Иванова, написанный Цветаевой всего несколькими днями позже и удивительно напоминающий картину Каспара Давида Фридриха «Путник над морем тумана» — своего рода «декларацию» романтизма в живописи:

«<...> из-за скал и камней — Вы. Издалека различаю Вас: черная фигура, волосы на ветру. <...> Идете медленно, подходите, почти рядом. <...> не останавливаетесь, не слышите, глаза закрыты, дальше идете, раздвигая спящими руками ветки.

¹ Заметим, что эта ирония относится только к описанию внешности Иванова, рассказ о его выступлении, и последовавшей за тем совместной общей беседе дан в спокойно-уважительном тоне.

² Ср., напр., в переводе А. Л. Соколовского: «Ростом человек был только на половину головы выше Феликса, хотя и очень коренаст. Огромный круглый живот торчал на двух тоненьких, как у паука, ножках; безобразная, четырехугольная голова и очень некрасивое лицо казались еще хуже от темно-красного цвета щек и длинного, свисающего вниз носа. Маленькие серые глаза смотрели так неприветливо и зло, что в них тяжело было заглянуть» [Гофман: 591—592].

Потом — провал в сне — помню себя влезавшей на отвесную скалу <...> Вы наверху» [Записные книжки: 188—189].

Возможность практически одновременного сосуществования таких противоречивых характеристик объясняется не изменчивостью цветаевских оценок, но их жанровой детерминированностью, при этом крайне важно то, что мемуар о юбилее Бальмонта оказывается в одной плоскости, а лирика и письма (конечно, здесь речь идет о письмах определенного «высокого» типа) — в другой¹.

Именно с 1920 г. письма подобного — «высокого» — рода станут неотъемлемой частью поэтического мира Цветаевой. Первым реальным адресатом окажется поэт Евгений Ланн, который получит в этих письмах неправдоподобно высокую оценку:

«Ваши стихи прекрасны, но Вы больше Ваших стихов.

Вы — первый из моих современников, кому я — руку на сердце полагаю — могу это сказать. <...> Ваши стихи прекрасны, но Вы больше Ваших стихов². <...> Вы мне чужой, но Вы *такой большой* [курсив М. Цветаевой — М.Б.], что — на минуту — приостановили мой танец. <...> Ваш Роланд — из наивысших мировых достижений, только в наши дни такие слова — не на всех устах». Подобная эскалация чувств, возвышающая собеседника на недостижимую высоту, будет прослеживается во всех последующих «эпистолярных романах» Цветаевой. Как мы хотели

¹ При этом еще раз отметим, что порядок написания текстов: цикл — мемуар о юбилее Бальмонта — письма, исключает вероятность того, что разница в описании продиктована стремительно изменившимся отношением Цветаевой к Иванову.

² Формула о творце, который превосходит по значимости свое наивысшее творение не раз использовалась Цветаевой, в том числе, — в отношении Гете [Цветаева IV: 14].

показать, связана она не с «восторженным порывом» автора и не с трагической способностью Цветаевой видеть в собеседнике больше, чем он есть, а с жанровой установкой, возникшей под воздействием определенной эпистолярной модели, которая актуализируется для Цветаевой именно благодаря ее встречам с Вяч. Ивановым в 1920 г.

ЛИТЕРАТУРА

Азадовский: *Азадовский К. М.* Цветаева, Рильке и Беттина фон Арним // Marina

Tsvetaeva: One Hundred Years. Papers from the Tsvetaeva Centenary Symposium Amherst College, Amherst, Massachusetts, 1992. Berkeley, 1994.

Войтехович: *Войтехович Р. С.* Пушкинская эпоха в комментариях к текстам М. Цветаевой: Цветаева и «Грибоедовская Москва» М. О. Гершензона // Пушкинские чтения в Тарту 4: Пушкинская эпоха: Проблемы рефлексии и комментария: Материалы международной конференции. Тарту, 2007. С. 379–395.

Герцык: История одной дружбы: (Беттина Brentano и Каролина ф. Гюндероде) / Публ. и пред. *А. Герцык* // Северные записки. 1915. №2. С. 110–128.

Записные книжки: *Цветаева М.* Записные книжки: В 2 тт. Т. 2. М., 2001.

Кудрова: *Кудрова И. В.* Путь комет: Жизнь Марины Цветаевой. СПб., 2002.

Обатнин: *Обатнин Г. В.* Кювилье, Иванов и Беттина фон Арним // Россия и Запад: Сборник статей в честь 70-летия К. М. Азадовского. М., 2011. С. 345–402.

Своими путями: *Цветаева М.* Бальмонту // Своими путями. Прага. 1925. №5.

Цветаева IV, VII: *Цветаева М.* Собр. соч.: В 7 тт. Т. 4. М., 1994; Т. 7. М., 1995.

Шевеленко: *Шевеленко И. Д.* Литературный путь Цве-

таевой: Идеология — поэтика — идентичность автора
в контексте эпохи. М., 2002.

Алексей Вдовин

*Национальный исследовательский
университет Высшая школа экономики,
Москва*

«Тонкий человек» в «Тарантасе»: незаконченный роман Н. А. Некрасова и повесть В. А. Соллогуба¹

Исследователи неоконченного «романа» Н. А. Некрасова «Тонкий человек, его приключения и наблюдения» (1853—55) давно констатировали, что его сюжет (путешествие двух друзей в глубь России) явно восходит к «Мертвыми душами» Н. В. Гоголя (1842) и «Тарантасу» В. А. Соллогуба (1845). В то же время сходство с повестью Соллогуба было охарактеризовано как «внешнее сюжетное совпадение» [Некрасов: 7, 610; см. также: Карамышлова 1980: 51]. Задача предлагаемой заметки — опровергнуть это мнение и показать, что жанровая модель и некото-

¹ Статья подготовлена в результате проведения исследования (проект «Русская повесть» №16—05—0013) в рамках Программы «Научный фонд Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ)» в 2016 г. и с использованием средств субсидии на государственную поддержку ведущих университетов Российской Федерации в целях повышения их конкурентоспособности среди ведущих мировых научно-образовательных центров, выделенной НИУ ВШЭ.

рые сюжетные мотивировки «Тонкого человека» напрямую восходят к «Тарантасу» — важнейшей повести первой половины 1840-х годов, задавшей определенную традицию не только обсуждения вариантов развития России (западнического и славянофильского), но и изображения контактов образованного сословия с крестьянами.

Вначале напомним сюжет «Тонкого человека». Разочарованный в петербургской жизни молодой человек Грачов (именно он именуется «тонким») решает ехать в свою деревню во Владимирской губернии и отправляется туда вместе с приятелем Тростниковым (alter ego Некрасова, не равное ему), по дороге сталкиваясь с самыми разными крестьянскими типами и обычаями простонародной жизни и заноса впечатления от них в дорожный дневник. «Роман» обрывается на очередной записи из дневника Грачова, пародирующей рассказ И. С. Тургенева «Свидание». Как установили комментаторы, два путешественника — Грачов и Тростников — представляют два типа личности и мышления людей из кружка «Современника» конца 1840-х годов, от которого Некрасов дистанцируется [Чуковский 1928; Карамышлова 1979: 59—62; Шпилева 2006: 210—212]. В первых главах «Тонкого человека» ярко проявляется дистанцированность повествователя от Грачова и совпадение авторской точки зрения с позицией Тростникова, играющего роль судьи и критикующего своего приятеля за всевозможные «тонкости». Однако к середине «романа» в некоторых монологах Тростникова обнаруживается, что его взгляд на специфику крестьянского характера описывается как чересчур восторженный и открыто проблематизируется повествователем.

Сравнение сюжета и жанровой модели «Тонкого человека» с «Мертвыми душами» и «Тарантасом» однозначно говорит в пользу большего сходства именно с повестью Соллогуба. Поскольку Некрасов написал на нее развернутую рецензию в 1845 г. и заимствовал из ее 9 главы

сюжет баллады «Огородник» [Вацуро 1980], нет никаких сомнений, что ее общую коллизию и даже мелкие детали он помнил хорошо даже в начале 1850-х годов (а в библиотеке поэта имелось иллюстрированное издание «Тарантаса» 1845 г. [Библиотека Некрасова: 414]).

Во-первых, автор «Тонкого человека» воспроизводит модель путешествия из столицы в глубинку двух героев, наделенных полярными взглядами и сталкивающихся с разными сословиями российского общества. Если у Соллогуба Иван Васильевич и Василий Иванович следуют из Москвы в Мордасы Казанской губернии, то у Некрасова герои едут Из Петербурга во владимирское имение Грачова. На пути спорящие герои обеих книг не только встречаются с купцами, крестьянами и дворовыми (у Соллогуба, надо сказать, «сословный репертуар» богаче, у Некрасова преобладают купцы и крестьяне), но и рефлектируют над природой этих социальных групп, над их местом в русской истории и современности. При этом Некрасов отказывается от историософской проблематики «Тарантаса» (мы также должны учитывать, что имеем дело с незаконченным текстом), сюжетом которого движет не столько конфликт характеров, сколько «столкновение идеологических систем» [Немзер 1982: 4], и сужает весьма широкий и всем памятный круг проблем повести Соллогуба до одного главного вопроса — вопроса о русском мужике, сформулированного устами Ивана Васильевича (с вариациями в разных главах):

«Где же искать Россию? Может быть, в простом народе, в простом всенеднем быту русской жизни? Но вот я еду четвертый день, и слушаю и прислушиваюсь, и гляжу и вглядываюсь, и хоть что хочешь делай, ничего отметить и записать не могу» [Соллогуб 1983: 271].

«Кто знает: быть может, в простой избе таится заро-

дыш будущего нашего величия, потому что еще в одной избе, и то где-нибудь в захолустье, хранится наша первоначальная, нетронутая народность» [Там же: 283].

«В самом деле, — думал он, — мы суетимся и хлопочем о России, а именно того-то мы и не знаем: что такое русский человек, настоящий русский человек, без примеси иноплеменного влияния? Какою живет он духовной жизнью? Чего ждет он? Чего желает? К чему стремится?» [Там же: 336].

Можно утверждать, что в «Тонком человеке» Некрасов подхватывает заданные героем Соллогуба вопросы и пытается дать на них ответ в цепочке микросюжетов, главными персонажами которых выступают крестьяне. Грачов с Тростниковым встречаются на своем пути хозяина постоянного двора, который сбывает невежественным крестьянам сахар, упавший в синюю краску (ч. 1, гл. 4); знакомятся с мудрым крестьянином-управляющим Потаниным (гл. 5); сталкиваются в разливе с обезображенными болезнями крестьянами и шарлатаном-юродивым (гл. 6); обсуждают «поэтическое чувство в народе» (гл. 5) и «патриархальность» и патернализм простого люда (гл. 7); наконец, наблюдают негативные типы русских мужиков — подлого дворового Флегонта и пьяницу Григория (ч. 2., гл. 2). Идеологические споры между Грачовым и Тростниковым идут, по сути, вокруг злободневной проблемы патриархальности русского крестьянства и его возможности меняться под действием новых, западных веяний. Этой проблематике, обогащенной, правда, полемикой 1846—48 гг. между Кавелиным и Самаринным, Некрасов также был обязан «Тарантасу».

Прием контрастного изображения положительных и отрицательных черт крестьян разрушает какую бы то ни было целостную концепцию народного характера, свой-

ственную либо западникам, либо славянофилам. Традиционная интерпретация роли крестьянства в романе, согласной которой Некрасов изображает идеальные и цельные характеры крестьян (Потанин и безымянный ямщик), противопоставляя их пустым петербургских либералам («тонкий человек» Грачов и Тростников), не выдерживает критики, что подтверждается анализом текста. Вместо этого сохранившиеся главы романа предлагают более сложную картину. Некрасов представляет русского мужика как несомненно патриархального, зависимого от общинного мира, как покорного и бессознательного (ямщик, переправивший барыню через разлив), пусть и с исключениями в виде мудреца Потанина; как упрямого и гордого (мужик — «русский Леандр» в 6 главе 1 ч.), как глупого и заносчивого (Флегонт). При этом повествование предлагает читателю несколько взаимоисключающих точек зрения на крестьян (купцов и Тростникова, например), что символизирует отказ Некрасова от зонтичной, покрывающей все авторской позиции и от лиризма, характерного для прозы о простонародье 1847—1853 гг., в первую очередь Тургенева и Григоровича.

Наследует Некрасов и рефлексивность, подчеркнутую металитературность письма Соллогуба¹. Жанровый подзаголовок «Тарантаса» «путевые впечатления», обыгранный в повести бессилием Ивана Васильевича хоть что-нибудь занести в свою бесценную тетрадь путевых наблюдений, которая в финале погружается в грязевую пучину, превращается у Некрасова в формулировку «приключения и наблюдения». Грачов ведет дневник поездки,

¹ В рецензии 1845 года Некрасов особо отметил эту черту: «Это не роман, не повесть, даже не путевые впечатления, но тут есть всего понемножку — и романа, и повести, и путевых впечатлений, и даже того, что называется журнальной статьей» [Некрасов: 11₁: 199].

частью которого является и драматическая сцена «За стеной», и вставная «Повесть о Суркове», и заметки героя о деревенских обычаях [Некрасов: 8, 396]. В отличие от Ивана Васильевича, который ищет древностей, достойных занесения в скрижали его дневника, но не находит их, герой Некрасова заносит в свой «журнал» тот мужицкий и дорожный быт, который в системе ценностей Ивана Васильевича обладает лишь мусорным статусом. Если Иван Васильевич — вояжер-романтик 1830-х годов, то Грачов — скорее, путешественник-этнограф конца 1840-х — нач. 1850-х годов, когда под эгидой Русского географического общества и других институций началось широкомасштабное собирание этнографического материала. В этом смысле примечательно, что оба текста в начальных главах обыгрывают модные жанры: у Соллогуба герои обсуждают европейское поветрие писать травелоги (гл. 3), а повествователь Некрасова высмеивает моду на «записки, признания, воспоминания, автобиографии» [Некрасов: 8, 296].

Второй важный конструктивный прием, заимствованный Некрасовым у Соллогуба, — это дистанцирование повествователя от героев и ироничная авторская позиция, за что «Тарантас» ругали многие критики и что, в итоге, и позволило ему пережить свое время¹ [см. Нем-

¹ В рецензии на «Тарантас» Ю. Ф. Самарин рассуждал о таком типе нравоописательного повествования, сюжет которого построен на идее путешествия по стране. Когда автор выводит двух героев, исповедующих полярные точки зрения, авторская задумка должна заключаться в синтетической метапозиции по отношению к спорящим, что и ожидается от автора. Однако Самарин не находит у Соллогуба таковой: он уклоняется, списывая все на иронический утопический сон в финале [Самарин 2013: 64]. В опубликованной лишь в 2005 году статье В. Э. Вацура о беллетристике Соллогуба (1977 год) предложена иная

зер 1982: 4; Немзер 2013: 415]. Исследователям «Тонкого человека» понадобилось несколько десятилетий, чтобы доказать различие в позициях повествователя и Тростникова [Карамыслова 1979: 59], однако если бы они держали в уме генетическую связь романа с «Тарантасом», заметить это не составило бы труда. Следует оговорить, что Некрасов создает больше сложностей для идентификации позиции повествователя, поскольку, в отличие от Соллогуба, изображает представителей не двух оппозиционных идеологических лагерей (западники vs. славянофилы), а участников одного кружка, в котором, очевидно, есть трения и расхождения.

Помимо жанровой модели и сюжетного каркаса, Некрасов позаимствовал у Соллогуба несколько более частных эпизодов и мотивов, которые еще подтверждают литературную преемственность. Так, например, комическая мизансцена, когда Василий Иванович погружается в крепкий сон под воздействием историософских монологов своего антипода, возникает и во второй главе романа Некрасова с подзаголовком «...в которой тонкий человек спит, а друг его говорит» [Некрасов: 8, 298].

Затем в «Тонком человеке» появляется несколько мотивов, которые, скорее всего, восходят напрямую к «Тарантасу» и связаны с крестьянами. В начале 4 главы «Станция» герои Соллогуба наблюдают толпу вышедших

трактовка авторской позиции в «Тарантасе». По мнению исследователя, взгляды Соллогуба и до этой книги, и после были достаточно консервативны и предполагали своеобразный компромисс, синтез западничества и славянофильства, который и отразился в финальной главе «Сон». Белинский переинтерпретировал книгу, дифференцируя ироничный взгляд повествователя и воззрения Ивана Васильевича [Вацуро 2005: 266—270]. Некрасов в рецензии остался недоволен финалом книги [Некрасов: 11₁, 204].

У самого подъезда толпились, прибежав с разных сторон, **безобразные нищие, безногие, немые, слепые, с высохшими руками, с отвратительными ранами, в лохмотьях, с всклокоченными бородами. Тут были и пьяные старухи, и бледные женщины, и дети в одних рубашонках,** вынувшие руки из рукавов и скрестившие их на груди от холода. Грустно было слышать их притворный, выученный голос среди мычания, моления и взаимной брани **уродливой толпы,** которая, толкая друг друга, с жадностью бросилась к тарантасу, **выказывая раны и протягивая руки** [Соллогуб 1983: 245-246].

Даже столетние старухи, по несколько лет не слезавшие с печи, выползли на свет божий, не говоря уже о разного рода **деревенских уродах,** которые вообще отличаются сильным любопытством. И так как народ, несмотря на видимое презрение к ним, выражающееся в беспрепятственных шутках и неумолимых прозвищах, все-таки к ним жалостлив, то им уступлены были лучшие места, и друзья наши скоро увидели себя окруженными коллекцией замечательных существ: **параличный мужик с трясущейся головой и безумно блуждающими глазами навывкате, мужик с ногами, вывихнутыми так, что колени его смотрели в ту же сторону, как и его затылок, мальчишка с горбом, ходивший на карачках, мальчишка с перешибленными и высохшими руками, которые висели как плети, баба с горбом, баба с двумя горбами, мужик с бельмами, безногие, безрукие, калеки, слепцы** – вот, так сказать, первый ряд той публики, которая собралась около путешественников. Правда, деревня, в которой они находились, была велика, как немногие деревни, но и **количество уродов, проживавших в ней,** поразило их [Некрасов: 8, 356].

на улицу крестьян, которые демонстрируют свои раны и язвы, чтобы вымолить милостыню. Эта жанровая сценка не получает фабульного развития и остается лишь физиологическим очерком. Некрасов же подхватывает тему уродства и нищеты, превращая ее в значимый эпизод: прибывая в затопленную деревню, Грачов и Тростников наблюдают некое подобие кунсткамеры уродцев:

Физиологизм описаний и гиперболизация уродства получают у Некрасова двойное толкование. Сначала повествователь объясняет этот феномен через социальные практики (отсутствие адекватной системы воспитания, халатность и безалаберность крестьян), а затем сюжетно разворачивает тему уродства и юродства в следующий эпизод, в котором юродивый специально пророчил путешественникам худой конец и потопление, чтобы они дали ему милостыню¹ [Некрасов: 8, 358].

¹ В дополнение к указанной и кажущейся бесспорной параллели следует отметить и другую, менее вероятную. Некрасов мог прочесть статью

Второй пример работы Некрасова с соллогубовскими мотивами, обнаруживается в сцене «За стеной», когда герои подслушивают разговор двух купцов о том, как они сбывают с рук пропитанный синей краской сахар, обманывая недалеких крестьян и выдавая синец за первосортный сахар. Эта коллизия могла быть подсказана Некрасову сходным разговором купцов в 14 главе «Тарантаса», когда торговцы весьма загадочно, полунамекками¹, обсуждают транспортировку муки по сильно обмелевшей Волге. Они терпят убытки от того, что даже недогруженные баржи садятся на мель. Чтобы компенсировать убытки один купец смешивает плохую муку с хорошей и таким образом сбывает ее с рук. Возможно, связь мучной и водной тем отразилась в «Тонком человеке» и в финальном эпизоде с затонувшей на мели баржей с мешками муки и крупы, которые купцы распродают нырлящикам.

Наконец, еще одна менее очевидная параллель — рассуждения Ивана Васильевича о мирской сходке как об остатке древнего вечевого устройства (гл. 13) и диалог Грачова, Тростникова и Потанина об абсолютной власти

священника Н. Лебедева «Быт крестьян Тверской губернии тверского уезда» из первого выпуска «Этнографического сборника» (1853, имелся в библиотеке Некрасова), в которой описывался аномально высокий уровень больных крестьян в деревне Лукино. В ней было всего 90 душ, а «увечных много с незапамятных времен»: «Ныне в ней: трое совершенно слепых, трое хромых, двое кривых, одна совершенно глухонемая, один страдает падучею болезнью и малодушием, один грыжею и один каменную болезнью. Нет в моем приходе беднее этой деревни; чаще всех она подвергается пожарам» (Этнографический сборник. СПб., 1853. Вып. 1. С. 175).

¹ Темный язык купцов получил авторское разъяснение в специальной «Главе из „Тарантаса“, исправленной купцом», опубликованной в сборнике Соллогуба 1846 г. «Вчера и сегодня» (см: [Немзер 1982: 51]).

общины и мира, власть которых сильнее руки помещика [Некрасов: 8, 338].

Таким образом, жанровая модель, дистанцирующая манера повествования и некоторые «крестьянские» мотивы в «Тонком человеке» восходят в первую очередь к «Тарантасу» Соллогуба. Связь некрасовского романа с тургеневскими «Записками охотника», которые пародируются в нем (в последней главе «Повесть о Суркове» спародировано «Свидание» [Мостовская 1988]), также ощутима, но носит локальный характер, не выходящий за пределы частных фабульных эпизодов.

На первый взгляд, в этом проявляется отмеченная еще Г. А. Гуковским тенденция Некрасова эксплуатировать уже устоявшиеся и даже устаревшие сюжетные модели (Жиль Блаза, романтической прозы 1830-х годов) и наполнять их злободневным и актуальным содержанием [Гуковский 1931]. Однако на периферии основной и, как правило, старомодной сюжетной модели у Некрасова всегда «мерцают» и более современные сюжетные образцы. В прозе конца 1840-х — нач. 1850-х годов, например, такую функцию выполняют отсылки к романам Эжена Сю или Поль де Кока (см. комментарии к «Мертвому озеру» [Некрасов 10₂, 266, 278]). «Тонкий человек», в сущности, устроен так же: Некрасов кладет в основу сюжета удачную жанровую и повествовательную модель Соллогуба (уже содержащую диалог с «Мертвыми душами»), но при этом, не намекая на «Тарантас», уснащает текст отсылками и к полемикам конца 1840-х годов о родовом быте и патриархальности русской общины, и к громким европейским бестселлерам — роману Сю «Вечный жид» (1845), с сюжетом которого у романа нет ничего общего (хотя повествователь то и дело сравнивает героев с персонажами Сю — старым солдатом Дагобером и индейцем Джальмой).

Есть основания полагать, что помимо романа Сю

в памяти Некрасова могли отложиться и крестьянские романы Жорж Санд 1840-х годов, переводимые в «Отечественных записках»¹. Например, сюжетная ситуация «герои, застигнутые разливом реки», могла быть подсказана Некрасову эпизодом из романа Санд «Грех господина Антуана» (1845, рус. пер. 1846), в начале которого из-за ливня и паводка на реке Гаржилесе главный герой Эмиль Кардоннэ, подъезжая к своему городку вместе с крестьянином Сильвенем, накрыт паводковой водой и спасается от нее на ветвях высоких деревьев (ср. гл. V «Паводок»).

Поскольку роман Некрасова так и не был закончен и мы не знаем финала сюжета о путешествии Грачова и Тростникова, трудно рассуждать о прагматике отсылок к повести Соллогуба в целом. Можно предполагать, впрочем, что «вышивание» собственного сюжета по канве «Тарантаса» могло стать одной из причин, побудивших Некрасова бросить роман в 1855 году. К прозе он более не возвращался.

ЛИТЕРАТУРА

Библиотека Некрасова: Ашукин Н. Библиотека Некрасова // Литературное наследство. Т. 53/54. М., 1949. С. 359—432.

Вацуру 1980: Вацуру В. Э. Один из источников «Огородника» // Некрасовский сборник. Вып. VII. Л., 1980.

Вацуру 2005: Вацуру В. Э. Беллетристика Владимира Соллогуба [1977] // В. Э. Вацуру: материалы к биографии / Сост. Т. М. Селезнева, В. М. Маркович. М., 2005. С. 251—270.

Гуковский 1931: Гуковский Г. А. Неизданные повести Некрасова в истории русской прозы 40-х годов // Жизнь

¹ Об интересе Некрасова к Санд см. [Мостовская 1998].

и похождения Тихона Тростникова. Новонайденная рукопись Некрасова. М.; Л., 1931.

Зими́на 1939: Зими́на А. *Некрасов-беллетрист* // Творчество Некрасова. Сб. статей под ред. А. М. Еголина. М. (=Труды Моск. ин-та истории, философии и лит., т. 3). М., 1939.

Карамы́слова 1979: Карамы́слова О. Образ автора-повествователя в романе Некрасова «Тонкий человек» // Некрасов и его время. Вып. 4. Калининград, 1979.

Карамы́слова 1980: Карамы́слова О. О жанре романа Некрасова «Тонкий человек» // Некрасов и его время. Вып. 5. Калининград, 1980.

Мостовская 1988: Мостовская Н. Н. Пародия в прозе Некрасова (сатирическое мастерство; полемика) // Некрасовский сборник. Л., 1988. Вып. IX. С. 54—68.

Мостовская 1998: Мостовская Н. Н. Некрасов и Жорж Санд // Некрасовский сборник. XI — XII. СПб., 1998. С. 105—113.

Некрасов: Некрасов Н. А. *Полное собрание сочинений и писем в 15 томах*. Л.-СПб., 1980—2000.

Немзер 1982: В. А. Соллогуб и его главная книга // Соллогуб В. А. Тарантас М: Книга, 1982.

Немзер 2013: Немзер А. С. Быть так! Спасибо и за то: О прозе и жизни графа Владимира Соллогуба // Немзер А. С. При свете Жуковского: Очерки истории русской литературы. М., 2013. С. 397—425.

Самарин 2013: Самарин Ю. Ф. Собр. соч. в 5 т. СПб., 2013. Т. 1.

Соллогуб 1983: Соллогуб В. А. Избранная проза. М., 1983.

Чуковский 1928: Некрасов Н. Тонкий человек и другие неизданные произведения. Собрал и пояснил Корней Чуковский. М., 1928.

Шпилевая 2006: Шпилевая Г. Динамика прозы Н. А. Некрасова. Воронеж, 2006.

Михаил Велижев

*Национальный исследовательский
университет Высшая школа экономики,
Москва*

Чаадаев и Чацкий: безумие и комедийная интрига в «Горе от ума»¹

Объявление Чаадаева сумасшедшим в 1836 г. после публикации первого «Философического письма» сразу же вызвало множество откликов (см.: [Велижев 2009: 18—21]). Многие свидетели произошедшего поспешили радостно согласиться с таким приговором, другие, наоборот, лично засвидетельствовали Чаадаеву свое сочувствие. Синхронная реакция современников на появление чаадаевской статьи в журнале «Телескоп» представляет определенный интерес и позволяет сделать ряд выводов о том, на каком историческом фоне воспринималось «безумие» Чаадаева. При просмотре отзывов о чаадаевском деле бросается в глаза одна деталь: в источниках отсутствуют «литературные» аллюзии, позволявшие определенным образом истолковать конфликт. В частности, пренебрежение литературными моделями

¹ Статья написана в рамках индивидуального исследовательского проекта НИУ ВШЭ 2016/2017 гг. №16–01–0060 «Язык и контекст в русской историософской прозе XIX века: „Философические письма“ Петра Чаадаева».

поведения кажется по меньшей мере странным в свете того обстоятельства, что Чаадаев мог служить одним из прототипов «мнимого безумца» Александра Чацкого. Так, единственное известное нам упоминание комедии Грибоедова в связи с судьбой Чаадаева содержится в позднем стихотворении Ф. Н. Глинки «Петр Яковлевич Чаадаев (человек памятный Москве)» [Глинка 1985: 271].

Вплоть до настоящего времени «помешательство» Чацкого, как правило, интерпретировалось критиками и исследователями в двух перспективах — литературной и политической. Еще М. А. Дмитриев в одной из первых рецензий на «Горе от ума» уподобил комедию философскому роману К. М. Виланда «История абдеритов»¹. Действительно, объявление Демокрита умалишенным его невежественными согражданами-абдеритами типологически напоминает коллизию «Горе от ума». Однако в этом случае фокус интерпретации эпизода с мнимым безумием Чацкого значительно смещается: в комедийный сюжет входит проблематика сатирического и философского романа и нагружает противостояние между «москвичами» и Чацким дополнительными смыслами, окончательно превращая его в конфликт философско-мировоззренческий.

¹ «Впрочем, идея сей комедии не новая; она взята из *Абдеритов*» [Дмитриев 1825: 112]. Подробнее о полемике в литературной критике, развернувшейся вокруг уподобления «Горе от ума» произведениям Виланда см.: [Данилевский 1970: 358—359]. Данилевский замечает: «Вопрос о том, связана ли в действительности комедия Грибоедова с романом Виланда, не кажется сейчас существенным» [Данилевский 1970: 359]. Исследователь осторожно отводит идею буквального заимствования сюжетных элементов, полагая, что, скорее, следует говорить о «сходных обстоятельствах, в которые оба автора с одинаковой целью (критика общества) помещают своих героев» [Данилевский 1970: 359].

Вторая перспектива вводит в комедию отчетливо политические коннотации — так, Чацкий становится своего рода провозвестником общественного раскола, а его поведение — значимым симптомом будущего выступления декабристов. При этом московское общество отождествляется с крепостнической Россией в целом, а монологи главного героя получают злободневное политическое истолкование. Наиболее яркое воплощение эта позиция нашла в труде М. В. Нечкиной «Грибоедов и декабристы». Нечкина отвергла возможность чисто литературной природы мнимого безумия Чацкого (в частности, заимствования из Виланда), равно как и гипотезу о новаторстве Грибоедова при разработке сюжета. Исследователь уверенно предположила, что на деле речь шла о прямой отсылке Грибоедова к случаям из истории александровской эпохи — эпизодам из биографии В. К. Кюхельбекера, Ф. Н. Глинки и, наконец, самого Грибоедова, самостоятельность и оппозиционность позиции которых воспринимались обществом и властями как проявление безумия [Нечкина 1977: 407—413]¹. Сюда же семантически примыкает и «клевета» против Чацкого, подсвеченная параллелью с «Севильским цирюльником» Бомарше и подробно интерпретированная в классической работе Ю. Н. Тынянова [Тынянов 1946: 168—171].

Точка зрения о том, что прототипом Чацкого или Чадского был Чаадаев, базируется, строго говоря, на двух аргументах: созвучии фамилий и ироническом отзыве еще не читавшего комедии Пушкина в письме Вяземскому от 1—8 декабря 1823 г.: «Что такое Грибоедов? Мне

¹ С. А. Фомичев, в свою очередь, связывает название комедии с интерпретацией «ума» и «сумасшествия» в сочинениях К.-А. Гельвеция [Фомичев 1983: 22—25].

сказывали, что он написал комедию на Чедаева; в теперешних обстоятельствах это чрезвычайно благородно с его стороны» [Пушкин 1937: 81]¹. Пушкин напоминал Вяземскому об обстоятельствах отставки Чаадаева, ушедшего со службы вследствие неосторожных высказываний в письме к тетке А. М. Щербатовой в марте 1821 г. и затем, в июле 1823 г., отправившегося за границу (см.: [Осповат 2010]). Несомненно, эту гипотезу ретроспективно укрепляло чаадаевское дело 1836 г. Грибоедов своеобразным образом «провидел» судьбу Чаадаева — в этом сходились и Тынянов, и Нечкина. Так, Тынянов писал: «Странный и вряд ли случайно перекликающийся с „Горем от ума“ эпизод произошел только в 1836 г.: после напечатания Чаадаевым „Философического письма“ он был объявлен сумасшедшим... Дело Чаадаева носило характер политический» [Тынянов 1946: 171]². Разумеется, речь шла не только о таинственном совпадении судеб, но и об осязаемой тенденции политической жизни в России первой четверти XIX века, где лучшие мыслители рано или поздно объявлялись умалишенными.

Мы не беремся радикально оспаривать гипотезу о политической подоплеке сюжета с безумием Чацкого: в конце концов, знакомство Грибоедова с подлинными случаями политических дел, увенчанное вердиктом «помешан в уме», кажется более чем возможным. Однако одно обстоятельство все-таки ослабляет гипотезу о явной

¹ Обзор мнений о письме Пушкина см.: [Городецкий 1970]; [Берелевич 1975], см. также: [Quénet 1931: 209—210]. При этом Н. К. Пиксанов отвергал версию о прототипической связи между Чацким и Чаадаевым: «Никто никогда не указывал на подлинный, живой прототип Чацкого (ссылка на Чаадаева неприемлема)» [Пиксанов 1971: 295].

² См. также: [Назирова 1980: 95] («художественное предвидение Грибоедова сбылось»); [Билинкис 1989: 225—226].

параллели между Чацким и Чаадаевым: как мы уже отметили, в 1836 г. ни одному человеку — ни защитникам, ни оппонентам Чаадаева — не пришло в голову сравнить решение, вынесенное монархом автору первого «Философического письма», с клеветой на Чацкого¹: при том, что большинству современников комедия «Горе от ума», шедшая на сцене, частично опубликованная и разошедшаяся во множестве рукописных копий (см.: [Пиксанов 1969]), была прекрасно известна. К тому же проблематика оригинальной русской комедии были актуализирована весной 1836 г. в связи с постановками гоголевского «Ревизора». «Первые разговоры о трагической сути „Горе от ума“ начались лишь во второй половине XIX столетия» [Зорин 1977: 73]²: этот тезис заставляет предположить, что в эпоху Грибоедова и Чаадаева читатели могли усматривать в мнимом безумии Чацкого иной, не политический смысл.

Если Тынянов предлагал видеть «комичность» как «средство трагичного», а «комедию» считать в данном случае «видом трагедии», то наша гипотеза состоит в обратном: «комичность» следует рассматривать и как «средство комичного», т.е. необходимо поместить «Горе от ума» и эпизод с безумием Чацкого в контекст комедийных сюжетов XVIII — первой четверти XIX в., прежде всего, во французской оригинальной и русской перевод-

¹ Между тем, сопоставления Чаадаева и Грибоедова, каждого из которых считали безумцами, в источниках встречаются, см., например: [Ольга Н. 1887: 698—699].

² Р. Г. Назимов справедливо отмечал, что «Горе от ума» «стоит особняком» в ряду литературных текстов, посвященных теме «высокого безумия» и «непризнанного гения», таких как «Умиравший Тассе» Батюшкова, «Безумная» Козлова, «Блаженство безумия» Н. Полевого и др. [Назирова 1980: 94].

ной комедии. Как показывает в своей работе А. Л. Зорин, Грибоедов «зеркально переворачивает привычную комедийную ситуацию», обманывая тем самым читательское и зрительское ожидание [Зорин 1977: 78]. Необходимо определить, в чем состояла та «шутка», которую сыграла с Чацким София («А, Чацкий! любите вы всех в шуты рядить, угодно ль на себе примерить?» [Грибоедов 1969: 83]), попытаться ответить на вопрос о том, почему мнимое сумасшествие Чацкого могло казаться современникам Грибоедова не столько трагическим, сколько смешным?

Прежде всего, следует разделить два значения слов «безумный» и «безумие»: а) общепотребительный в начале XIX в. смысл — «безумец» это тот, кто ведет себя неадекватно (с общепринятой точки зрения) конкретной политической, социальной или эмоциональной ситуации, как, например, Альцест в «Мизантропе» Мольера и герои ранних комедий самого Грибоедова¹; и б) конкретный, почти медицинский диагноз, предусматривавший определенный ряд мер — «желтый дом» из реплики Загорецкого² и радикальное снижение социального статуса безумца, речи которого отныне воспринимались как бессмысленные, чье поведение порождало чувство опасности и оправдывало почти любое дискриминирующее действие в его адрес. Несомненно, София в своей беседе с Г.Н. переводит «безумие» Чацкого из первого смысло-

¹ Схожий образ безумия см., например, в переведенной И. П. Елагиным трагедии В. Браве «Безбожный» (1771). В «Безбожном» один из героев говорит: «а тебя я приобщаю только к тем, которые безумно желают признавать одни горделивые правила естественной веры» [Браве 1771: 41].

² «Его в безумные упрятал дядя-плут; / Схватили, в желтый дом, и на цепь посадили» [Грибоедов 1969: 85].

вого регистра во второй. Отсюда и специфика комедийных сюжетов, на фоне которых разворачивается выдуманное помешательство Чацкого: комедии и водевили о подлинных и мнимых безумцах и сумасшедших домах были чрезвычайно распространены в то время — прежде всего, во французской традиции. В российских театрах пьесы схожей тематики ставились опять же преимущественно французскими труппами, число русскоязычных комедий на этот сюжет было невелико. К ним относится в том числе и ряд оригинальных пьес и переводов А. А. Шаховского, оставшихся неопубликованными и, к сожалению, нам в данный момент недоступных.

Прежде всего следует оговорить, что сравнение «Горе от ума» с «Мизантропом» Мольера¹, несомненно, подчеркивало комичность фигуры Чацкого, поскольку связывало его с героем, нарушающим из-за любви к истине законы светского общежития и попадающим из-за безграничной честности в нелепые положения. Схожая социо-культурная ситуация обыгрывалась в ранней повести Ш. А. Г. Пиго Лебрена «Опасность от излишней мудрости», вышедшей по-русски в 1789 г. Сочинение Пиго Лебрена могло привлечь Грибоедова еще и потому, что его автор был плодовитым драматургом, чьи пьесы в обилии ставились на русской сцене, а ряд его комедий — например, «Французский Мемнон или чрезмерное пристрастие к мудрости» («Le Mémnon français, ou la Manie de la sagesse», 1816) — прямо трактовали вопрос о противостоянии общества и отдельного человека, увлеченного особой, внеположной обществу системой ценностей.

В «Опасности от излишней мудрости» Пиго Лебрена

¹ Подобное сравнение опять же см. в процитированной выше статье М. А. Дмитриева 1825 г.: «Это Мольеров Мизантроп в мелочах и в карикатуре!» (слова относятся к Чацкому: [Дмитриев 1825: 113]).

описывал прекрасного и богатого юношу Эдмона, увлеченного философией и мудростью. Буквальное следование требованиям философского разума приводит Эдмона к тому, что он оставляет свет. Будучи честолюбивым, он отказывается от успеха в свете и от службы — думая, «что домогаться того, значит унижать себя. Его друзья имели доверенность, но должно было помогать их доступам; надобно было просить покровителей, употреблять хитрости, купить право, чтоб оказать услугу отечеству, чтоб наконец получать цену заслуг чрез скрытные приемы, которая нередко иногда отнимается у человека, почтения достойного, для того, чтобы отдать оную по своему нраву. Эдмонд почитал за стыд унижать пред равными себе. Тщетно ему представляемо было, что разумной человек должен соображаться с обыкновением и оборотами настоящего века» [Пиго Лебрэн 1789: 8—9].

Затем Эдмон решает жениться, и его выбор останавливается на Александрине. Однако при Александрине в качестве любовника живет «один из приказных Судей, человек веселой; жеманной, хотя сам собою и нескладной». Он «имел шастие понравиться» Александрине «с помощью нескольких мадригалов», «сей приказной крючок несколько времени доставлял забавы старой тетке, дабы подойти поближе к племяннице» [Пиго Лебрэн 1789: 17]. «Это дело было всегда скрытно», и здесь Пиго Лебрэн приводит важную для нас характеристику приказных — «приказной должен быть молчалив и умен» [Пиго Лебрэн 1789: 18]. В итоге, Эдмон застаёт Александрину вместе с приказным, но вместо того, чтобы прийти в ярость, отступается от супруги, полагая, что ревность неразумна. Пиго Лебрэн проводил своего героя через серию злоключений, порожденных его философией, после чего Эдмон умирает в бедности и забвении от того, что упорно исповедовал ложную систему ценностей.

В «Опасности от излишней мудрости» Пиго Лебрен нарисовал определенную социальную ситуацию — недворянина, который благодаря молчанию и ловкому обращению оказывается умным и более успешным, чем его соперник-дворянин, следующий жесткой морали. Напомним также, что ум в предшествующей «Горе от ума» комедийной традиции ассоциировался именно с умеренностью в поведении, в том числе и в речевом. В «Горе от ума», в целом, повторяется близкая коллизия — молчаливый секретарь долгое время торжествует, а герой-резонер, помещенный в комичную ситуацию, оказывается осмеян — с одним важным добавлением, что, отличная по амплу от Репетилова, фигура Чацкого несравненно более противоречива и сложна, чем его французские прототипы.

Кроме того, истории о помешательстве во французской и русской традициях связан с любовной комедийной интригой. Именно в этом контексте он поначалу выступает и в «Горе от ума». София «назначает» Чацкого умалишенным за его любовные признания и ревнивые речи против Молчалина: «Вот нехотя с ума свела», «Ах, этот человек всегда Причиной мне ужасного расстройства! Унизить рад, кольнуть; завистлив, горд и зол!.. Он не в своем уме» [Грибоедов 1969: 82]. Еще более рельефно ревность Чацкого проступает в ранней редакции этой реплики Софии: «Грозит и тешится, и рад бы что есть силы Молчалина при всех унизить, как он зол!.. Он не в своем уме» [Грибоедов 1969: 204]. Здесь «злой ум» Чацкого отсылает нас сразу к двум текстам: с одной стороны, к комедии Ж.-Б.-Л. Грессе «Злой» и ее герою ироничному «умнику» Клеону, а также к русским вариантам этой комедии, а с другой, к теме злости из-за ревности, а затем и безумия. Напомним, что Селимена в «Мизантропе» Мольера, еще одном важном источнике «Горе от ума», называет Альцеста безумцем именно из-за рев-

ности: «Allez, vous êtes fou dans vos transports jaloux» [Molière 1815: 205] («Вы с вашей ревностью сошли с ума, ей-ей», пер. Т. Л. Щепкиной-Куперник).

В европейской театральной традиции XVIII — начала XIX в. безумие обладало, как представляется, двумя устойчивыми коннотативными значениями — связывалось с ревностью и постоянным фрондерством. Кроме бесчисленных сравнений ревнивцев с безумцами в комедиях и операх, необходимо выделить тексты, в которых прямо изображались сидящие в желтом доме умалишенные, — например, известную оперу А. Сальери «Училище ревнивых», либретто которой в 1786 г. было переведено на русский язык [Училище ревнивых 1786]. В 1810-е гг. она ставилась в Москве вместе с балетной партией, которую танцевали «ревнивые безумцы». По сюжету оперы, охваченные ревностью две супружеские пары совершают прогулку по дому умалишенных, где их отводят в отделение ревнивцев — в итоге, героев становится трудно отличить от жителей сумасшедшего дома. Фрондерство же зачастую фигурировало как характеристика персонажа «Безумие» (*La folie*) во французских комедиях второй половины XVIII в., в частности нескольких пьесах с идентичным названием — «*L'amour et la folie*», в которых Безумие затевало переворот в мире олимпийских богов. В комедии 1754 г. Амур вступал в союз с Безумием, что приводило к радикальному пересмотру пантеона античных богов [*L'amour et la folie* 1755]. Наоборот, в комической опере «*L'amour et la folie*» Дефонтена-Лавалле 1781 г. Безумие захватывало власть над молодыми людьми — к негодованию Амура [Desfontaines-Lavallée 1782]: в соответствии с описанной выше схемой — именно безумие трактуется в этих пьесах как обратная сторона любви, ее прямой соперник.

С безумием героев связан и определенный тип любовной комедийной интриги. Ее можно схематизировать

следующим образом: герой и героиня дружат в детстве или отрочестве, затем герой уезжает, возвращается, дабы жениться на героине, однако за годы его отсутствия возникает ряд препятствий к браку, герой и героиня по-прежнему любят друг друга и преодолевают эти препятствия благодаря умело разыгранному безумию. Достаточно упрощенный вариант такой интриги мы видим, например, в знаменитых «Les folies amoureuses» («Любовное безумие»¹) Ж.-Ф. Реньяра 1704 г., переделке итальянской оперы Строцци «Притворно сумасшедшая» (1645), имевшей много параллелей с комедией Мольера «Любовь-целительница» (*L'amour médecin*). Пьеса Реньяра многократно ставилась на русской сцене в 1800—1820-е гг. — прежде всего по-французски, при наличии русского переложения — «Притворно сумасшедшей» Я. Б. Княжнина [Княжнин 1818]. У Реньяра препятствием к браку между Эрастом и Агатой служит ревнивый опекун Альбер, стремящийся сам жениться на Агате. Однако его удается обмануть, когда Агата и Эраст по очереди выдают себя за умалишенных, а слуга Эраста Криспен изображает из себя доктора. В итоге, сумасшедшим объявляется сам Альбер.

Более сложные варианты этого же сюжета мы находим, например, в переводной опере-водевиле А. Н. Верстовского «Дом сумасшедших или странная свадьба» 1822 г. [Верстовский 1823]². Здесь героиня Изора не виделась с женихом десять лет, видит сон о его прибытии, а затем сон реализуется и в действительности. Однако отец Изоры — доктор Крак, лечащий у себя дома сумасшедших — путает прибывшего жениха Эдуарда с знат-

¹ Русский перевод см.: [Реньяр 1960].

² См. также оперу на схожий сюжет: [Свечинский 1823].

ным умалишенным, уверенным в том, что все женщины, встречающиеся на его пути, суть его невесты. В результате серии комических неузнаваний Эдуард и Изора сочетаются браком, который ускоряется тем, что Крак, не желая противоречить мнимому сумасшедшему, подписывает его брачный договор.

Схожая, хотя и еще более запутанная интрига появляется в комедии Э. Скриба 1818 г. «Посещение Бедлама», шедшей и в Москве [Scribe 1818]. Здесь повторяется тот же ход — расставание влюбленных и возвращение героя, однако воссоединению персонажей на сей раз препятствует не ревнивый опекун или родственник, но сам герой — якобы коварно оставивший героиню. Затем повторяется похожая история — героя разыгрывают, объявляют безумцем, сталкивают с мнимой умалишенной героиней, которая под покровом болезни высказывает ему горькие истины. В конце концов, герои объясняются и мир между ними восстанавливается. Идентичная интрига выстраивается Скрибом в комедии «Безумец из Перонна» 1819 г. [Scribe 1819].

Как мы видим, в «Горе от ума» Грибоедов во многом использует этот сюжетный ход, однако делает в нем одну ключевую перемену — героиня не любит героя, а герой становится тем персонажем, которого устраниают, объявляя умалишенным. Чацкий должен был вызвать ассоциацию не с молодыми искателями руки прекрасной и умной героини, а с ее тюремщиками — ревнивыми опекунами или умалишенными комическими соперниками. Шутка Софии состоит в том, что, распространяя слух о безумии Чацкого, она радикально меняет смысл его амплуа. Свидетельства прочих героев во главе с Фамусовым, которые начинают наделять сумасшествие Чацкого собственными смыслами, приобретают дополнительную комичность именно в силу того обстоятельства, что в традиционной комедии о безумцах именно Фамусов и близкие к нему

персонажи, скорее всего, были бы обмануты через мнимое безумие и сами названы умалишенными. Такая перемена значений позволяет увидеть и понять, почему София оставляет Чацкого в дураках, а не делает из него романтического героя, противостоящего порочному московскому обществу.

Восприятие Чацкого как не-умного человека и парадоксальное на первый взгляд отсутствие сопоставлений Чаадаева и Чацкого в 1836 г., по-видимому, свидетельствует о том, что значимым референтом мнимого сумасшествия Чацкого была не внеположная тексту действительность, а, напротив, комедийная традиция — отсюда возникает и невозможность обратного «перевода» коллизии «Горе от ума» в ситуации 1836 г.

В целом, подобное явление характерно для восприятия театрального канона, связанного с безумием. Так, начиная с 1780-х гг. на русский язык переводились пьесы, действие которых происходило в домах умалишенных, при том что первый доллгауз возник в России лишь в 1762 г. и никакой осязаемой российской реальности за этим литературным локусом еще не проступало. Комедии о «сумасшедших» должны были прочитываться в рамках культурных кодов, принятых в Западной Европе, соотносились с французским или английским литературным контекстом. Кроме того, в 1823 г., когда были созданы третье и четвертое действия «Горе от ума», Грибоедов жил в Москве и часто встречался с П. А. Вяземским. В силу этого обстоятельства он, вероятно, имел неплохое представление о том, с какими проблемами в тот момент столкнулись друзья сошедшего с ума К. Н. Батюшкова¹.

¹ См. об этом: [Орлов 1946]. О безумном Батюшкове в 1823 г. см. подробнее переписку П. А. Вяземского и А. И. Тургенева: [Остафьевский архив 1901: 335, 337, 340—341, 349].

Можно предположить, что сопоставление Чацкого с реальностью безумия (а обвинение в сумасшествии дворян по идеологическим причинам уравнивало в социальном статусе мнимых безумцев и настоящих умалишенных) не входило в планы Грибоедова. В итоге, и более позднее «безумие» Чаадаева едва ли могло уместиться в рамки «снижающей» комедийной интриги.

ЛИТЕРАТУРА

Берелевич 1975 — *Берелевич Ф. И.* Чаадаев — Чацкий // Тюменский государственный университет. Научные труды. Сб. 14: Вопросы истории и теории литературы. Тюмень, 1975. С. 54—61.

Билинкис 1989 — *Билинкис Я.* «Горе от ума» в историко-литературной перспективе // А. С. Грибоедов. Материалы к биографии. Л., 1989. С. 220—237.

Браве 1771 — Безбожный. Трагедия в пяти действиях. Г. Браве. Переведена с Немецкого. СПб., 1771.

Велижев 2009 — *Велижев М. Б.* Петр Яковлевич Чаадаев // Чаадаев П. Я. Избранные труды. М., 2009. С. 5—34.

Верстовский 1823 — Дом сумасшедших или странная свадьба, опера-водевиль в одном действии, переведенный с Французского А. Н. Верстовским. СПб., 1823.

Глинка 1985 — *Глинка Ф. Н.* Письма русского офицера: Проза. Публицистика. Поэзия. Статьи.

Письма. М., 1985.

Городецкий 1970 — *Городецкий Б. П.* К оценке Пушкиным комедии Грибоедова «Горе от ума» // Русская литература. 1970. №3. С. 21—36.

Грибоедов 1969 — *Грибоедов А. С.* Горе от ума. М., 1969.

Данилевский 1970 — *Данилевский Р. Ю.* Виланд в русской литературе // От классицизма к романтизму. Из истории международных связей русской литературы. Л., 1970. С. 298—379.

Дмитриев 1825 — *Дмитриев Мих.* Замечания на сужде-

ния Телеграфа // Вестник Европы. 1825. №6. С. 109—123.

Зорин 1977 — *Зорин А. Л.* «Горе от ума» и русская комедиаграфия 1810 — 1820-х годов // Ученые записки Московского университета. Серия Филология. 1977. Вып. 5. С. 68—82.

Княжнин 1818 — *Княжнин Я. Б.* Притворно сумасшедшая // Сочинения Якова Княжнина. Изд. 3. Т. 4. СПб., 1818. С. 183—234.

Назирова 1980 — *Назирова Р. Г.* Фабула о мудрости безумца в русской литературе // Русская литература 1870—1890 годов. Свердловск, 1980. С. 94—107.

Нечкина 1977 — *Нечкина М. В.* Грибоедов и декабристы. Изд. 3. М., 1977.

Ольга Н. 1887 — *Ольга Н.* [С. В. Энгельгардт] Из воспоминаний // Русский вестник. 1887. №10.

Орлов 1946 — *Орлов Вл.* Художественная проблематика Грибоедова // Литературное наследство. Т. 47—48. М., 1946. С. 3—76.

Осват 2010 — *Осват А. Л.* К рецепции «Горя от ума» в пушкинской среде // Пермьяковский сборник. Ч. 2. М., 2010. С. 182—186.

Остафьевский архив 1901 — Остафьевский архив князей Вяземских. Т. 2. СПб., 1901.

Пиго Лебрен 1789 — Опасность излишней мудрости, повесть г. Пиголты. Перевод с французского. М., 1789.

Пиксанов 1969 — *Пиксанов Н. К.* Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума» // Грибоедов А. С. Горе от ума. М., 1969. С. 251—324.

Пиксанов 1971 — *Пиксанов Н. К.* Творческая история «Горе от ума». [1928] М., 1971.

Пушкин 1937 — *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: В 16 т. Т. 13. М., Л., 1937.

Реньяр 1960 — *Реньяр Ж. Ф.* Комедии / Пер. М. Донского. М., Л., 1960.

Свечинский 1823 — *Свечинский И.* Отец и дочь, опера

в трех действиях, с хорами. СПб., 1823.

Тынянов 1946 — *Тынянов Ю. Н.* Сюжет «Горя от ума» // Литературное наследство. Т. 47—48. М., 1946. С. 147—188.

Училище ревнивых 1786 — Училище ревнивых, опера. Переведена с Итальянского. Музыка Г. Сальери. [СПб.], 1786.

Фомичев 1983 — *Фомичев С. А.* Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума». Комментарий. М., 1983.

Desfontaines-Lavallée 1782 — *L'Amour et la Folie*, opéra-comique en 3 actes, en vaudevilles et en prose. Paris, 1782.

L'amour et la folie 1755 — *L'Amour et la folie*. Comédie en un acte et en vers. Représenté pour la première fois en 1754. Paris, MDCCLV.

Molière 1815 — *Oeuvres de J.B. Poquelin de Molière*. Tome II. Paris, 1815.

Quénet 1931 — *Tchaadaev et les Lettres Philosophiques*. Contribution à l'étude du mouvement des idées en Russie. Par Charles Quénet. Paris, 1931.

Scribe 1818 — *Scribe E.* Une visite à Bedlam, comédie en un acte, mêlée de vaudevilles. Paris, 1818.

Scribe 1819 — *Scribe E.* Le Fou de Péronne, comédie en un acte, mêlée de vaudevilles. Paris, 1819.

Роман Войтехович

Тартуский университет, Эстония

Издатель Марина Цветаева

Два года М. И. Цветаева была фактической хозяйкой¹ издательства «Оле-Лукойе», в котором выходили книги трех авторов: Марины Цветаевой, Сергея Эфрона и Максимилиана Волошина. Выпускалась как поэзия (сочинения Цветаевой), так и проза — сочинения Эфрона и Волошина. Была представлена и художественная проза (повесть Эфрона «Детство»)², и эстетическая публицистика (книга Волошина «О Репине»)³. Книги здесь не только издавались, но и переиздавались. Так, сборник Цветаевой «Из двух книг» (1913)⁴ представлял собой частичное переиздание «Волшебного фонаря» (1912), выпущенного в том же издательстве⁵.

¹ Номинально ответственным лицом был С. Я. Эфрон.

² Эфрон С. Детство. М.: «Оле-Лукойе», 1912. Рец. М. Кузмина [Летопись: 47].

³ Волошин М. О Репине. М.: «Оле-Лукойе», 1913.

⁴ Цветаева М. Из двух книг. М.: «Оле-Лукойе», 1913. Рец.: И.Л. (И. Ларского), П. Перцова, З. Бухаровой-Казиной, Н. Новинского, В. Нарбута [Летопись: 54, 58].

⁵ Цветаева М. Волшебный фонарь: Вторая книга стихов. М.: «Оле-Лукойе», 1912. Рец.: <А. Амфитеатрова?>, Икара (Б. Ивинского), П. Перцова, С. Городецкого, М. Цетлина, Б. Сергеева (Б. Лавренева), Н. Гумилева, В. Брюсова, С. Логунова, В. Ходасевича, М. Шагинян, Н.

Издательство имело определенную программу: в 1913 г. анонсировалась книга Цветаевой «Мария Башкирцева» [Волошин 1913: 66]. Книги, вышедшие в «Книгоиздательстве „Оле-Лукойе“», имели хорошую прессу, получали много откликов, в том числе весьма именитых критиков. Все это позволяет говорить о том, что издательство «Оле-Лукойе» — не фикция, а реальное явление в культуре начала 1910-х гг. Но это было довольно скромное явление, поскольку за все время своего существования издательство выпустило всего четыре книги (все они перечислены выше). Объем продукции не превышал двух книг за год, и три четверти ее составляли публикации членов семьи Эфрон. Даже Волошин не был совсем посторонним для семьи человеком, поскольку его мать, Е. О. Кириенко-Волошина, приходилась крестной матерью Ариадне Сергеевне Эфрон — дочери издателей и ровеснице предприятия.

Было ли это издательство просто семейной «шуткой», как квалифицируют его исследователи?¹ Если и шуткой, то несколько затянувшейся. В изданиях «Оле-Лукойе» указывался адрес издательства (Б. Полянка, Малый Ека-

Львой [Летопись: 47, 49, 51, 65, 67].

¹ См.: «Символическое издательство под маркой андерсеновского героя возникло как шутка в двух юных умах...» [Саакянц: 31]; «Жизнь и впрямь оборачивалась волшебной сказкой, верно поэтому они назвали свое издательство андерсеновским именем — тем самым Оле-Лукойе, который по ночам приходит рассказывать детям сказки» [Швейцер: 101]; «Было придумано фиктивное издательство „Оле-Лукойе“, что уже означало литературную игру; смысл ее <...> состоял в ироническом обыгрывании правил „серьезной“ литературы» [Шевеленко: 48]. Возможно, это мнение восходит к утверждению А. С. Эфрон: «„Оле-Лукойе“ — просто шутка из Андерсеновского арсенала, причём шутка — мамина, а не отца...» [Эфрон 2: 224].

терининский пер., д. Эфрона.) — подлинный дом С. Я. Эфрона, приобретенный им в 1912 г. При всей эфемерности этого проекта нельзя забывать, что Эфрон не был лишен издательской «жилки» и впоследствии редактировал эмигрантский журнал «Версты». Однако очевидно, что если техническую организацию дела он мог взять на себя, то идейную программу определяла Цветаева, что отчасти повторилось позднее и с «Верстами» (это были уже третьи «Версты», первыми двумя были сборники Цветаевой 1921–1922 годов)¹.

Конечно, элемента «шутки» в выборе названия для издательства нельзя отрицать, как нельзя отрицать и существования самого издательства. Вопрос в том, зачем Цветаевой понадобилось изобретать эту издательскую марку для столь узкого круга авторов? Почему те же четыре книги не могли быть изданы сами по себе, как первый сборник Цветаевой «Вечерний альбом» (1910)? В любом случае, собственной типографией издательство не располагало и пользовалось услугами скоропечатни А. А. Левенсона.

Ответ на поставленные вопросы заключается, по видимому, в том, что Цветаева, как бы она этого ни отрицала позднее, с самого начала имела определенные литературные амбиции и хотела быть услышана. Другие издательства для этого мало подходили, и она создала свое.

Важно и то, что издательства нередко играют организующую роль. Цветаева входила в круг литераторов, близких к издательству «Мусагет», но там ее книги не выходили. Круг авторов издательства «Оле-Лукойе» тоже — подобие литературного объединения. Питательной сре-

¹ Цветаева М. Версты: Стихи. М., 1921; Цветаева М. Версты: Стихи. Вып. 1. М., 1922.

дой для этой группировки послужила компания «обормотов», сложившаяся в поле притяжения семей Волошиных и Эфронов¹.

Направление издательства «Оле-Лукойе» проглядывает в содержательной однородности изданий, сосредоточенных на теме детства (и в этом плане название повести Эфрона оказалось наиболее показательным), а также в том, что третий сборник Цветаевой, изданный под этой маркой, имел программное предисловие, — случай уникальный в практике Цветаевой, если не считать «Два слова о театре» (1922) предвещающих книгу «Конец Казановы» [СС4: 669–670], но драматургия — самостоятельная сфера.

Заметим, что в предисловии Цветаевой сквозят явные и подспудные переклички с двумя другими авторами «Оле-Лукойе». Во-первых, оно подписано «Марина Эфрон, урожд. Цветаева», а во-вторых, само содержание предисловия отсылает среди прочего и к идеям Волоши-на, о чем нам уже приходилось писать достаточно подробно в связи с диалогом и полемикой Волошина с В. Я. Брюсовым [Войтехович: 262–266].

Совершенно в духе символистской «теории соответствий», восходящей к Бодлеру и Рембо, которой и сам Брюсов отдал почтительную дань в «Сонете к форме» («Есть тонкие властительные связи / Меж контуром и запахом цветка...»), Цветаева призывает: «Закрепляйте каждое мгновение, каждый жест, каждый вздох! Но не только жест — и форму руки, его кинувшей; не только вздох — и вырез губ, с которых он, легкий, сле-

¹ В этот круг входили сестры С. Я. Эфрона — Е. Я. Эфрон и В. Я. Эфрон, их друзья по Коктебелю и театральным курсам С. В. Халютиной, актеры Камерного театра. По свидетельству М. Кузнецовой, название было дано А. Н. Толстым [Воспоминания 1: 70].

тел. Не презирайте «внешнего»! Цвет ваших глаз так же важен, как их выражение; обивка дивана — не менее слов, на нем сказанных. <...> Нет ничего не важного! Говорите о своей комнате: высока она, или низка, и сколько в ней окон, и какие на них занавески, и есть ли ковер, и какие на нем цветы?.. Цвет ваших глаз и вашего абажура, разрезательный нож и узор на обоях, драгоценный камень на любимом кольце, — все это будет телом вашей оставленной в огромном мире бедной, бедной души» [СС5: 230].

Это не просто «поэтика быта», как определил ее М. Л. Гаспаров [Гаспаров: 7], это *символистская* поэтика быта, пронизанная «соответствиями», которые должны быть закреплены в слове, а слово — и есть «тело», в котором будет жить душа поэта после смерти (топос гораццианского «памятника»).

В свое время Волошин подспудно апеллировал к той же теории соответствий, отстаивая свое право давать портрет Брюсова, в котором также нет ничего неважного: «В каждой статье я стремлюсь дать цельный *лик* художника. Произведения же художника для меня нераздельны с его личностью. Если я, как поэт, читаю душу его по изгибам его ритмов, по интонации его стиха, по подбору его рифм, по архитектуре его книги, то мне, как живописцу, не меньше говорит о душе его и то, как сидит на нем платье, как застегивает он сюртук, каким жестом он скрещивает руки и подымает голову. ... Отделять книгу от автора ее, слово — от голоса, идею — от формы того лба, в котором возникла она, поэта — от его жизни... как *поэт* Валерий Брюсов может требовать этого?» [Волошин 1989: 721].

Вопрос о том, как Брюсов может чего-то не понимать, волновал и Цветаеву. Более того, все три первые книги Цветаевой создавались в расчете на восприятие Брюсова, а вторая и третья — в состоянии прямой полемики с ним.

Появление «Из двух книг» (1913) — с единственным в практике Цветаевой предисловием — сама Цветаева называла прямой реакцией на негативную рецензию Брюсова, которой сопровождалась публикация второй книги «Вечерний альбом» (1912)¹. И это при том, что были и другие не самые похвальные рецензии на книгу.

Цветаевой важна реакция именно Брюсова: ему она посвящает единственное новое стихотворение в третьей книге («В. Я. Брюсову» — «Я забыла, что сердце в вас — только ночник...»). В «Волшебном фонаре» есть прямое посвящение («В. Я. Брюсову» — «Улыбнись в мое «окно»...»), и ряд косвенных обращений («Милый читатель, смеясь как ребенок...», «Эстеты», «Литературным прокурорам» и др.). А началось все с «Вечернего альбома», в который было включено прямое, хотя и не раскрытое шутивное обращение («Недоумение»); экземпляр дебютной книги был почтительно отправлен старшему поэту для ознакомления.

Холодное отношение Брюсова было «незаживающей раной» для начинающего поэта, и все это говорит в пользу предположения, что создание собственного издательства было своеобразной формой защиты и мобилизации близких литературных сил для отстаивания собственных литературных позиций во враждебной литературной среде, где центральной фигурой виделся Брюсов. Именно поэтому Волошин, автор наиболее ценимого Цветаевой

¹ «Рипост был мгновенный. Почти вслед за „Волшебным фонарем“ мною был выпущен маленький сборник из двух первых книг, так и называвшийся „Из двух книг“, и в этом сборнике, черным по белому: В. Я. БРЮСОВУ Я забыла, что сердце в Вас — только ночник, Не звезда! Я забыла об этом! Что поэзия ваша из книг И из зависти — критика. Ранний старик, Вы опять мне на миг Показались великим поэтом» [СС4: 25].

отклика на ее первую книгу, был совсем не случайной фигурой в образовавшемся трио.

Заметим, что брошюра Волошина «О Репине» была идеологически близка воинственному инфантилизму Цветаевой. Волошин считал, что Репин сам виноват в покушении Абрама Балашова на его картину «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года». Волошин утверждал: «Ей не место в Национальной картинной галерее, на которой продолжает воспитываться художественный вкус растущих поколений. Ее настоящее место в каком-нибудь большом европейском паноптикуме вроде Musée Grevin. <...> Но, так как это невозможно, то заведующие Третьяковской галереей обязаны, по крайней мере, поместить эту картину в отдельную комнату с надписью „Вход только для взрослых“» [Волошин 1913: 55]. Волошина Цветаева воспринимала как защитника мира детства, не зря и писала ему: «Безнадежно взрослый вы? О нет!» [СС1: 101]. Брюсов же, «ранний старик», требовал от нее взросления.

Болезненность этого требования заключалась в том, что Цветаева и так считала себя рано повзрослевшей. В Брюсове она, безусловно, ценила «взрослое» содержание и была уверена, что он оценит в ее первой книге небывалую зрелость. Брюсов оценил, только подошел с обратной стороны: в не по годам зрелом авторе он заметил слишком много детского. Несомненно, в жесткости его первой рецензии сказался и личный момент, поскольку в стихотворении «Недоумение», к нему обращенном и напоминавшем о неприятном инциденте в городском транспорте (когда Ася Цветаева начала читать вслух его стихи за спиной у автора, и Брюсов сбежал на первой же остановке) Цветаева напрямую его упрекала: «О, поэт, тебе да будет стыдно!» [СС1: 172].

Этот упрек ему адресовала та же Марина Цветаева, которая уже стыдила его по другому поводу: подслушав

разговор Брюсова с продавцом в книжном магазине, она упрекнула его в недостаточно почтительном отношении к Эдмону Ростану [СС6: 37–38; СС4: 22], а эпиграфами из Ростана были украшены два раздела первой книги Цветаевой. Все это не могло не раздражать поэта, который всегда славился своей неприступностью (Блок боялся попросить у него поэму «Конь Блед», мотивируя это тем, что Брюсов может «укусить»¹).

Между тем, Цветаева Брюсовым была очень увлечена, что не раз подчеркивал О. А. Клинг [Клинг], и цветаевский шедевр «Мне нравится, что Вы больны не мной...» написал по мотивам стихотворения Брюсова «Мне грустно оттого, что мы с тобой не двое...» (1900).

Реакция Брюсова на «Вечерний альбом» привела к тому, что Цветаева, которая отнюдь не была столь инфантильна и чадолюбива (Аля Эфрон позднее записывала в дневнике: «Марина маленьких детей не любит» [Эфрон 3: 29]), но просто в силу своей молодости располагала только детскими воспоминаниями, вынесла тему детства «на щит» и последовательно инфантилизировала свой образ в поэзии. В «Волшебном фонаре» тема детства звучит усиленно до назойливости, а в сборнике «Из двух книг» — сгущена до «концентрата». В предисловии Цветаева требует «закреплять» каждый миг, но в самой книге текущие «миги» опущены, мы видим только прошлое: автор как жена и мать на страницах сборника совсем не представлена.

Позднее Цветаева разграничивала свои «детские» и «юношеские» стихи, проводя границу по 1913 г. Знаменательно, что границей стало двадцатилетие автора. Цве-

¹ А. А. Блок — П. П. Перцову 10 мая 1904: «Если еще напишете мне, при случае, вложите в письмо брюсовского „Бледного коня“, <...> если просить Брюсова, он укусит» [Блок: 101].

таева придавала большое значение круглым датам. В конце 1913 г. после смерти отца ей исполнится 21 год, и «детские» стихи окончательно отойдут в прошлое, уступая потоку «юношеских стихов» (1913—1915). Но перемена эта вызвана не тем, что именно в 1913 г. Цветаева резко повзрослела, а тем, что «детская» тема как ориентир окончательно себя исчерпала. В стихах к дочери уже нет никакого инфантилизма: Цветаева сразу видит в ней только будущее, детские черты никак не подчеркнуты.

В этой ситуации марка издательства «Оле-Лукойе» оказывается просто изжившей себя. Цветаевой хватило трех лет противостояния Брюсову для того, чтобы выжать максимум из детской темы. Кроме стихов она пишет и прозу о детстве («То, что было»), и через прозу вернется к детской теме позднее.

Рассмотрим в заключение сборник «Из двух книг» — последний проект издательства «Оле-Лукойе» — несколько подробнее. В отличие от двух первых сборников, он почти не изучался. Между тем, в его поэтике литературная программа ранней Цветаевой проявляется довольно заметно.

Цветаева взяла пятнадцать стихотворений из своей первой книги, которую критика оценила достаточно высоко, и двадцать пять стихотворений из второй книги, которую критики оценили намного ниже. В этом можно увидеть жест протеста, но вернее будет сказать, что в этих пропорциях сказалась объективная оценка сделанного, поскольку в отношении поэтического мастерства стихотворения «Волшебного фонаря» существенно сильнее стихотворений «Вечернего альбома», в них уже встречаются и формулы «юношеского» периода. Однако полемический тон Цветаевой и превращение детской темы в предмет и средство полемики крайне не понравилось критикам, они ощутили это как фальшь и искусственность¹.

Отчасти реакция критиков была связана с тем, что в «Волшебном фонаре» Цветаева сознательно устроила «художественный беспорядок». Это проявлялось даже на уровне внешней архитектоники. Если в «Вечернем альбоме» были ясные пропорции (35, 35 и 40 стихотворений), то во второй книге можно было увидеть пародию на эту пропорциональность. Нумерация отброшена, но первый раздел был как в первой книжке (минус один текст) — 34 стихотворения (и назывались они похоже: «Детство» и «Деточки»), второй в два раза меньше, чем первый (минус один), — 16 стихотворений (соответственно, «Любовь» и «Дети растут»), а третий — в два раза больше, чем первый (минус один), — 67 стихотворений («Только тени» и «Не на радость»).

Цветаева сознательно и вполне рационально «разболтала» структуру второй книги. Если в первой внутренние связи текстов легко просматривались и подчинялись ясной периодичности (тексты шли тематическими «трилистниками» в духе Анненского, но без внешней выраженности), то во второй книжке этот ритм расшатан.

Цветаева не поступилась своим тщательно просчитанным хаосом даже для того, чтобы соединить явно подобное. Так, второй раздел «Дети растут» сосредоточен на теме детской любви, но масса текстов той же тематики вытеснена в другие разделы. «Любовь» не только изгнана из названия (эта часть — эквивалент раздела «Любовь» первой книги), но и зрительно уменьшена в общих пропорциях, так что два стихотворения, посвященные Воло-

¹ Ср.: З. Бухарова-Казина: «<...> иногда в наивности сквозит сознательность, деланная манерность, как в последнем стихотворении, и настроение пропадает» [Критика 1: 55]; В. Нарбут: «Самым уязвимым местом в сборнике «Из двух книг» является его слащавость, сходящая за нежность...» [Критика 1: 58–59]. И т. д.

де Миллеру, оказались разлучены, не уместившись в прокрустово ложе второго раздела (это только один из множества примеров).

В третьей книге мы видим не просто соединение, а синтез и материала, и принципов построения первых двух книг. Результатом же оказывается единство нового уровня.

В третьем сборнике внутренних разделов нет, но внешние пропорции определенным образом заданы: Цветаева берет сорок стихотворений, причем в пропорциях (15 / 25) довольно определенных, как было в первой книге.

Цветаева старается взять равное число стихотворений из трех разделов первой книги, но из второго раздела «Любовь» берет на один текст больше (6) за счет третьего раздела «Только тени» (4). В «Волшебном фонаре» пропорции перекошены, поэтому из первых двух разделов («Деточки» и «Дети растут») она берет только по два текста, а 21 стихотворение (больше половины «Из двух книг»!) взято из раздела «Не на радость».

Нумерации в сводной книге нет, но единственное дополнительное стихотворение «В. Я. Брюсову» она помещает на 13-ю позицию. Цветаева была равнодушна к семантике этого числа. В письмах она его избегала (или подчеркивала), регулярно заменяя на 12bis.

На уровне внутренней композиции она возвращается к поэтике «Вечернего альбома» и группирует тексты триадами, хотя и не так отчетливо.

Как и в разделе «Любовь» первой книги (и в значительной мере в «Не на радость» второй), основной принцип движения мотивов хронико-биографический (хотя есть заметные анахронизмы), и в проступающем сюжете можно проследить всю жизнь главных героинь, Аси и Марины. У них общее детство, мама и детский рай «на Оке». Они дружат с мальчиками, особенно с одним,

имя которого (Владимир) позднее откликнется в имени главного мужского героя книги. Они увлечены чтением, одинокими принцессами и принцами, преданы миру старых московских «домиков», которым грозит уничтожение (в этом угрожающем контексте появляется и образ Брюсова), затем взрослеют и предчувствуют столкновение с манящим и опасным миром мужчин. Далее сюжет достигает кульминации в истории любви сестер к одному и тому же герою (прототип — В. Нилендер). Это их первое настоящее счастье и первое настоящее горе. За этим следует опустошение и размышление о смысле жизни и разных жизненных этапов. А кончается все вступлением во взрослую жизнь и расставанием сестер. Муж Цветаевой появляется завуалированно под именем «бабушкиного внука», а затем уже открыто — в последнем стихотворении, где героиня предлагает ему и в браке остаться детьми.

Структура книги противоречит ее названию, словно намекающему на отсутствие единства. По степени согласованности частей — это самая цельная из трех первых книг Цветаевой, «роман в стихах» о муках взросления. Следующим шагом — через год — станет написание мемуарной поэмы «Чародей», но это была уже ироническая («онегинская») поэма, где «детская» героиня окончательно отделилась от образа повзрослевшего автора.

ЛИТЕРАТУРА

Блок — *Блок А.* Собр. соч. в 8 тт. Т. 8. Письма 1898–1921. М. 1963.

Войтехович — *Войтехович Р. С.* Марина Цветаева и античность. М.; Тарту, 2008.

Волошин 1913 — *Волошин М.* О Репине. М.: «Оле-Лукойе», 1913.

Волошин 1989 — *Волошин М.* Лики творчества. Л., 1989.

Воспоминания 1 — Марина Цветаева в воспоминаниях современников: [В 3 т.]. Рождение поэта. М., 2002.

Гаспаров — *Гаспаров М.* От поэтики быта к поэтике слова // Марина Цветаева. Статьи и тексты: Wiener Slawistischer Almanach. Wien, 1992. Sbd. 32. S. 5–16.

Клинг — *Клинг О. А.* Художественные открытия Брюсова в творческом осмыслении А. Ахматовой и М. Цветаевой // Брюсовские чтения 1983 года: сб. ст. Ереван, 1985. С. 235–247.

Критика 1 — Марина Цветаева в критике современников: В 2-х ч. Ч. 1. 1910–1941 годы. Родство и чуждость. М., 2003.

Летопись — *Коркина Е. Б.* Летопись жизни и творчества М. И. Цветаевой. [В 3 ч.] Ч. 1: 1992–1922. М., 2012.

Саакянц — *Саакянц А.* Марина Цветаева. Жизнь и творчество. М., 1997.

СС1–7 — *Цветаева М. И.* Собрание сочинений: В 7 т. / Сост., подгот. текста и коммент. А. А. Саакянц и Л. А. Мнухина. М., 1994–1995.

Швейцер — *Швейцер В. А.* Марина Цветаева. 2-е изд. М, 2003.

Шевеленко — *Шевеленко И. Д.* Литературный путь Цветаевой: Идеология — поэтика — идентичность автора в контексте эпохи. М., 2002.

Эфрон 1–3 — *Эфрон А. С.* История жизни, история души: В 3 т. / Сост., подгот. текста, подгот. ил., примеч. Р. Б. Вальбе. М., 2008.

Мария Гельфонд

*Национальный исследовательский
университет Высшая школа экономики,
Нижний Новгород*

Поэтика жанров поздней лирики Боратынского

Представление о Боратынском как поэте-элегике сложилось в самом начале его поэтической деятельности. Пушкинский отзыв об элегии «Признание» в письме к А. Бестужеву от 12 января 1824 года: «Баратынский — прелесть и чудо; „Признание“ — совершенство. После него никогда не стану печатать своих элегий»,¹ — закрепил и канонизировал эту репутацию. Впоследствии она оказалась естественным образом спроецированной на лирику Боратынского 1830ых — первой половины 1840ых годов. Выход поэта за пределы элегического жанра, расширение тематического, образного, эмоционального диапазона его лирики практически не изменили жанрового кода ее прочтения. Едва ли не все, написанное Боратынским (за исключением, разумеется, нарративных поэм и эпиграмм), традиционно воспринималось в рамках вариаций элегического жанра. Точную и впоследствии многократно цитированную в различных работах о Боратынском формулу *элегичности* как жанро-

¹Летопись: 134

вого видения мира нашел в 1838 году Н. А. Мельгунов, назвавший Боратынского «элегическим поэтом современного человечества».¹ Эти слова Н. А. Мельгунова цитирует в своей статье о Боратынском С. Г. Бочаров, говоря о том, что «единство пути поэта и укорененность философской поэзии „второго периода“ почувствованы здесь точно»² и генезис поздней лирики Боратынского лежит именно в сфере его ранних элегий. Эти же слова приводит в своих работах о Боратынском И. Л. Альми, видя в них своего рода ключ к среднему и позднему периодам творчества поэта³.

Не оспаривая такого подхода к поэзии Боратынского в целом, попробуем уточнить его, исходя из того, что поздняя лирика поэта не может быть описана в едином жанровом ключе. Более того, при всем обилии посвященных Боратынскому прекрасных работ, вопрос о поэтике жанров его поздней лирики не только не решен, но и не сформулирован достаточно отчетливо. Неслучайно в лучших работах о Боратынском говорится о жанровой уникальности ряда его зрелых стихотворений: так, лирическая миниатюра «Мой дар убог и голос мой не громок...», по мысли С. Г. Бочарова, тяготеет к «памятнику»⁴, И. Л. Альми определяет «Последнюю смерть» как «единственную в своем роде лирическую антиутопию»⁵, а «Осень» — как форму философской исповеди⁶. Сильное одическое начало, присущее «Осени», отмечает В. И. Козлов.⁷ О неслучайности заголовка «Антологиче-

¹ Мельгунов: 72.

² Бочаров: 82.

³ Альми: 157.

⁴ Бочаров: 72—73

⁵ Альми: 163.

⁶ Альми: 187.

ские стихотворения» при первой публикации цикла из пяти миниатюр пишет С. А. Фомичев.¹ Связь ритмической природы «Последнего поэта» с балладной традицией показана в работе А. И. Журавлевой². И все же можно предположить, что магистральный путь позднего Боратынского был связан не столько с открытием уникальных жанровых образований или переосмыслением старых, сколько с резким и неожиданным *соединением* различных жанровых установок. По точному замечанию Л. Я. Гинзбург, поздний Боратынский — это «поэт индивидуальных контекстов и совмещенных противоречий».³ Если элегической эмоции, по словам В. А. Грехнева, была свойственна установка на «универсальность» и «всеохватность»⁴, то лирическая эмоция Боратынского 1830—1840ых тяготеет скорее к динамике, неустойчивости, ситуативности. При этом сам ее диапазон отнюдь не вмещается в элегические рамки: наряду с «разuverением» и разочарованием ранних элегий в зрелую лирику Боратынского проникают раздражение и обида на современников, самоумаление и самоутверждение, стремление соотнести случайное, ситуативное и всеобщее, вневременное. В произведениях 1830—1840ых годов Боратынский словно бы выходит в те сферы бытия, которые каноническая жанровая система (к тому времени уже распадавшаяся) была не в силах вместить. Постепенный распад системы канонических жанров практически совпал по времени с отходом Боратынского от литературной деятельности и выбором им пути «мурановского отшельни-

⁷ Козлов: 253—272.

¹ Фомичев: 159—166.

² Журавлева: 134—135.

³ Гинзбург: 80.

⁴ Грехнев: 120—121.

ка». Вероятно, в свете его философской рефлексии распад жанровой системы непосредственно соотносился с распадом «плеяды», с одной стороны, и цельности видения мира — с другой. Речь, таким образом, шла не об отказе от жанровых канонов: впитавший, по слову А. Дельвига, «правила французской школы... с материнским молоком»¹, Боратынский остро нуждался в них как в смысловых ориентирах, удерживающих распадающийся мир. Но ориентиры эти смешались.

Все это привело к тому, что различные жанровые установки в лирике Боратынского 1830—40х годов оказались сплавленными самым неожиданным образом. Так, одическое начало остро и драматически соединяется с элегическим («Осень»), элегия перерастает в инвективу, которая в свою очередь разрешается идиллией («На посев леса»), заздравный гимн соединяется с лексикой дружеского послания и лирическим сюжетом духовной оды («Бокал»), мадригал взаимодействует с эпиграммой («Всегда и в пурпуре и в злате...»), поэтический травелог — с элементами духовной оды («Пироскаф»). При этом рудименты каждого жанра — стилистические, ритмические, образные — сохраняют свою узнаваемость, часто определяемую как присущую Боратынскому архаичность.

В свою очередь можно предположить, что именно в этом неожиданном столкновении разных жанровых канонов крылась как минимум одна из причин читательского непонимания поздней лирики Боратынского: заданный жанром «горизонт ожиданий» предполагал определенный путь восприятия. Жанровая перекодировка разрушала эти читательские ожидания и провоцирова-

¹ Летопись: 143

ла непонимание. Но именно читательское непонимание («Ответа нет! Отвергнул струны я...») осознавалось Боратынским как катастрофа — и тем самым ставило перед необходимостью новых жанровых поисков, поскольку канонические жанры практически не предусматривали рефлексии, направленной на отношения с читателем. Ситуация замыкалась — «круг понимания» оставался разомкнутым.

Попыткой нового «оцельнения»¹ лирического мира стало создание первой в русской поэзии «книги стихов» — цикла «Сумерки». Но мы остановимся не на «Сумерках» как «лирическом единстве»,² поскольку оно было многократно осмыслено³, а на ряде поздних текстов, как включенных в «Сумерки», так и созданных после выхода книги стихов. Выбор анализируемых стихотворений почти произволен: с одной стороны, перед нами, безусловно, ключевые для позднего Боратынского произведения, с другой, здесь наглядно представлена та контаминация жанров, о которой шла речь выше. Вместе с тем, ни одно из этих стихотворений (в отличие, допустим, от «Осени» или «Последнего поэта») не становилось предметом специального анализа в жанровом аспекте.

Открывающее книгу «Сумерки» стихотворение «Князю Петру Андреевичу Вяземскому», несомненно, восходит к жанрово-семантическому канону дружеского послания. Прежде всего, об этом свидетельствует авторское определение жанра — в начале ноября Е. А. Боратынский пишет С. Л. Энгельгардт: «По будущей почте пришлю тебе послание к Вяземскому».⁴ Характерное для

¹ Большухин: 96—104.

² Альми: 187.

³ Альми: 178—205; Дарвин: 3—8; Кушнер: 178—188.

⁴ Летопись: 324

послания заглавие фиксирует образ адресата, но обращение к реальному лицу — князю Петру Андреевичу Вяземскому — приобретает здесь новый смысл: это переключка «звезд разрозненной плеяды», тогда как поэтический мир дружеского послания строился на представлении о нерушимой целостности круга, «упоительном ощущении литературной общности»¹. Семантический канон дружеского послания почти незаметно, но значительно смещается относительно своих прежних границ.

М. Н. Виролайнен в специальной работе, посвященной дружескому посланию 1810ых годов, выделяет в качестве основных такие его мотивы, как «отказ от всех сует света, скромное уединение в деревенском доме <...>, наслаждение природой, чтением, дружеский пир, в связи с которым так или иначе возникают напоминания о быстротечности жизни, и специфически оформленный мотив смерти»². Все эти мотивы в стихотворении Боратынского, с одной стороны, остаются вполне узнаваемыми, с другой, — преобразуются в новом смысловом контексте. Отказ от суетных радостей жизни и счастливое уединенье по ходу развития лирического сюжета перерастают едва ли не в добровольное заточение, наслаждение природой — в мучительную обреченность на созерцание «степей мира», дружеское пиршество — в «жаркую и живую» тоску по тому кругу, с которым хотел бы, но уже не сможет в силу не столько реальных причин, сколько роковых обстоятельств, воссоединиться лирический герой:

¹ Грехнев: 34.

² Виролайнен: 41.

Счастливым сын уединенья,
Где сердца ветреные сны
И мысли праздные стремленья
Разумно мной усыплены;
Где другу мира и свободы,
Ни до фортуны, ни до моды,
Ни до молвы мне нужды нет;
Где я простил безумству, злобе
И позабыл, как бы во гробе,
Но добровольно, шумный свет, —
Еще порою покидаю
Я Лету, созданную мной,
И степи мира облетаю
С тоскою жаркой и живой. [Баратынский
2000: 249]

Свойственное дружескому посланию пространство на границе жизни и смерти, по обоим берегам Леты, вполне сохраняется у Боратынского, но речь теперь идет не о причастности к поэтическому бессмертию, а об уходе от мира общих ценностей. Почти обязательный итоговый мотив «пира избранных» или «симпозию»¹ утрачивается, а лирический сюжет оказывается диаметрально противоположным по отношению к жанровому канону. Если в традиционном послании он строился на преодолении границ индивидуального бытия в пользу всеобщего, то в финале стихотворения Боратынского как раз индивидуальное бытие оказывается единственно возможной стратегией жизни не только для лирического героя, но и для его адресата:

¹ Баратынский 2000: 62

Звезда разрозненной плеяды!
Так из глуши моей стремлю
Я к вам заботливые взгляды,
Вам высшей благодати молю.
От вас отвлечь судьбы суровой
Удары грозные хочу,
Хотя вам прозою почтовой
Лениво дань свою плачу. [Баратынский 2000: 50]

Тот идеал, который культивировался дружеским посланием и предполагал устремленность в открытое, незаданное, непредсказуемое будущее, остается в прошлом, что предполагает скорее элегический код прочтения. Отсюда и элегические формулы: «брошены судьбами», «молящий глас», «упоенье», «скорбный час», влетающие в дружеское послание и фиксирующие свойственный ему мир как утраченный. В то же время переосмысливается и идиллическая топика «глуши», от которой отталкивалось лирическое послание¹ — бытие в ней перестает быть желанным, но при этом предполагает высокий стоицизм и возможность заботы о *другом*, так же отъединенном от мира.

Можно предположить и еще два значимых жанровых контекста стихотворения, открывающего «Сумерки». Первый из них — описательная поэма Боратынского «Пирь», близость к которой подчеркивается семантикой метра и строфики. Поэт обращается не к «бегущему, летящему трехстопному ямбу»² «Моих пенатов» К. Н. Батюшкова и их многочисленных отзвуков, а к ямбу четырехстопному, причем первая часть астрофического послания князю Вяземскому состоит из тринадцати строк с чередованием перекрестной, парной и опоясывающей

¹ Теория: 123.

² Виролайнен: 48.

рифм, что напоминает о тринадцатистроичной строфе «Пиров», хотя и не тождественно ей. В то же время ритмико-строфическая модель послания, вероятно, отсылает и к пушкинскому роману в стихах, а на лексическом уровне непосредственно перекликается с его посвящением:

Вам приношу я песнопенья,
Где отразилась жизнь моя:
Исполнена тоски глубокой,
Противоречий, слепоты
И между тем любви высокой,
Любви, добра и красоты.

Резонанс первого стихотворения «Сумерек» с «Евгением Онегиным» не ограничивается семантикой метра и строфики. В лирическом герое послания легко угадываются узнаваемые «онегинские» черты — отшельничество, сознательный отказ от «моды», «молвы», «шумного света». Вероятно, этот контекст связан с адресатом — князем Вяземским, эпиграф из элегии которого «Первый снег» предваряет первую главу пушкинского романа. Но возможна здесь и более глубокая связь. И. Л. Альми убедительно показала общий комплекс психологических черт, свойственных лирическому герою ранних элегий Боратынского, в частности, «Признания», и герою пушкинского «романа в стихах»¹. Исходя из этой аналогии, можно предположить, что герой послания наделен чертами Онегина — но того *будущего* Онегина 1830ых, который остается в открытой перспективе пушкинского романа. Так дружеское послание в поздней лирике Боратынского выходит за рамки канона, подключая к неожиданному переосмыслению смежные с ним жанры.

¹ Альми: 146—147.

Еще более резкое столкновение канона дружеского послания с другими лирическими жанрами разворачивается в «Бокале». Отметим, прежде всего, переадресацию с лица на предмет, которая прежде была допустима лишь в шутовском изводе жанра — «Прощании с халатом» П. А. Вяземского (1817) или пушкинском «К моей чернильнице» (1821). В «Бокале» эта переадресация обретает особую, необычную серьезность — произведение, варьирующее мотив дружеского пиршества, обращено к бокалу как единственному собеседнику. Топика дружеского пира претерпевает резкую метаморфозу: в центре лирического сюжета оказывается *одинокий пир* — ситуация парадоксальная и потому выходящая за границы жанрового мышления. В ранней лирике Боратынского эта ситуация была связана с элегическим унынием («Рассеивает грусть пиров веселый шум...»)¹; в «Бокале» оказывается в неожиданном контексте пророческого прозрения. Отсюда — намеченный выход в жанровую сферу, близкую к псалму или духовной оде.

Топика дружеского послания представляет собой как бы верхний, поверхностно-ситуативный слой «Бокала». Образы бокала, «буйных оргий», свободы мыслей и снов, круговой чаши возвращают нас к дружескому посланию 1810-ых годов и позднейшим вариациям темы — в частности, к «Пирам». Однако ближайший прообраз лирической ситуации вновь оказывается пушкинским — это начало «19 октября» 1825 года с анафорическим «Я пью один...», переакцентированном в финале «Бокала»:

¹ Гельфонд: 63—64.

И один я пью отныне!
Не в людском шуму пророк —
В немотствующей пустыне
Обретает свет высок!

Разумеется, мотив одинокого пиршества предполагает в принципе не свойственный дружескому посланию сюжет. Но в «19 октября» память жанра еще сильна на сюжетном уровне — и лирический герой силой мысли переносится к пирующим вдали от него друзьям. «Одиночество, — пишет об этой метаморфозе И. З. Сурат, — оказывается временным состоянием, тоска — поверхностным чувством, над всем этим торжествует лицейская дружба, не колебимая разлукой. Унылая элегия превращается в заздравную „вакхическую песнь“ — меняется образность, словарь, настроение, происходит праздничное преображение действительности»¹.

Лирический сюжет — и вместе с ним жанровая природа «Бокала» — принципиально иные. Боратынский так же идет от дружеского послания и заздравной песни — но в противоположном направлении. «Одинокое упоенье» не разрушается силой мысли и воображения, а напротив, поднимается до той высшей ступени, в котором герою являются «откровенья преисподней иль небесные мечты». Его итог — прозрение, аналогичное тому, которое совершается в пушкинском «Пророке»:

Не в бесплодном развлеченье
Общежительных страстей —
В одиноком упоенье
Мгла падет с его очей.

Откровение связано не с мистической встречей,

¹ Сурат: 156

а с «одиноким упоением», но это не отменяет высокой подлинности лирического события. «Тревожный» семантический ореол четырехстопного хоря обретает неожиданную торжественность; высокая архаика последних строк не просто перекодирует жанровый код дружеского послания — она выводит его в совершенно новую сферу. Вероятно, перед нами один из примеров, позволяющих понять недоумение читателей-современников Боратынского: столкновение разных моделей реальности выходило за границы их жанровых ожиданий.

Сложный жанровый контекст сохраняется и в тех произведениях, которые были созданы после выхода «Сумерек» и воспринимаются как итоговое лирическое высказывание Боратынского. Прежде всего, это стихотворение «На посев леса» — своеобразный эпилог по отношению к «Сумеркам», и в особенности, к «Осени», который завершает тему поэтического слова и ставит точку в многолетней попытке поэта наладить диалог с современниками:

Ответа нет! Отвергнул струны я,
Да хрящ иной мне будет плодоносен!
И вот ему несет рука моя
Зародыши елей, дубов и сосен.., [Баратынский:
297—298]

Современники Боратынского прочитали «На посев леса» через два года после смерти поэта и восприняли его как инвективу, имеющую конкретного адресата. П. А. Плетнев комментировал: «У Баратынского „скрытый ров“ означает намек на разные пакости, которые в Москве ему делали юные литераторы, злобствуя, что он не делит их дурачеств... Свои рога есть живописное изображение глупца в виде рогатой скотины. Все последние четыре стиха оттого непонятны, что я не припечатал пояснения, бывшего в подлиннике. Бара-

тынский это писал, насадивши в деревне рощу дубов и сосен, которую и называет здесь дитятей поэзии таинственных скорбей, выражая последними словами мрачное расположение души своей, в каком он занимался и до какого довели его враги литературные». ¹ Заданная этой заметкой традиция прочтения стихотворения закрепилась в позднейшей комментаторской практике, но если П. А. Плетнев в качестве «врагов литературных» видел кружок Станкевича, то В. Я. Брюсов — персонально Белинского, а Е. Н. Купреянова и Л. Г. Фризман — круг журнала «Московитянин» ².

Оставив в стороне «литературные отношения Боратынского» (В. Э. Вацуро), обратимся к жанровой природе произведения. Это — единственное стихотворение 1840ых годов, жанр которого был обозначен в рукописи как «элегия» ⁴, и действительно, первые его строфы отчетливо отсылают читателя к одной из узнаваемых элегических тем — пробуждению природы, на которое не может откликнуться душа лирического героя. Но, начиная с четвертой строфы, элегическая традиция сталкивается с инвективой, в свою очередь восходящей к образности седьмого псалма («Рыл ров и выкопал ее, и упал в яму, которую приготовил») ⁵:

Велик господь! Он милосерд, но прав:
Нет на земле ничтожного мгновенья;
Прощает он безумию забав,
Но никогда пирам злоумышленья.

¹ Переписка: 728—729.

² Брюсов В. ³; Баратынский 1936: 281; Фризман: 666—667.

³ <http://qoo.by/VJ>

⁴ Баратынский: 116—123.

⁵ Фризман: 666—667.

Кого измял души моей порыв,
Тот вызвать мог меня на бой кровавый;
Но подо мной, сокрытый ров изрыв,
Свои рога венчал он падшей славой!

Личное обращение к читателям-современникам, их обвинение, граничащее с оскорблением — тот смысловой пласт, который был немислим в элегии. Но если элегия требовала понимающего сознания, идиллия могла обойтись без него. Отсюда — неожиданное разрешение яростной инвективы, обращенной к современникам новой, парадоксально трагической идиллией: герой сажает рощу как замену написанных и ненаписанных стихов. Притче о сеятеле — еще одному вероятному источнику сюжета — возвращается тем самым буквальный смысл:

И пусть! Простяся с лирою моей,
Я верую: ее заменят эти,
Поэзии таинственных скорбей,
Могучие и сумрачные дети.

Очевидно, что сложнейший лирический сюжет — отказ от поэтического слова в пользу практической деятельности, едва ли не предвещающий случай Льва Толстого, — потребовал не просто переосмысления, а резкого столкновения принципиально разных жанров.

В завершение обратимся к «Пироскафу», жанровая природа которого не менее сложна. За автобиографическим травелогом (обстоятельства предсмертного путешествия Боратынского из Марселя в Неаполь, во время которого «Пироскаф» был написан, достаточно известны) встают жанрово-стилевые традиции, отсылающие читателя к духовной оде XVIII века. «Пироскаф» предстает торжественным гимном человеку и бытию, причем одическое (или гимническое) начало разворачивается

на всех уровнях — композиционном (строгая симметрия шести шестистрочных строф); лексическом, интонационном («Пеною здравия брызжет мне вал!»). Разумеется, в контексте судьбы Боратынского, предсмертный «Пироскаф» прочитывается иначе — как странная радостная устремленность навстречу смерти. «Отраженный свет смерти поэта, — пишет А. В. Кулагин, — придает стихам в нашем восприятии трагическую ноту, и никакая объективная реальность „жизнерадостного текста“ не может эту ноту отменить»¹. В нашем восприятии «Пироскафа» сталкиваются уже не разные жанровые установки, а жанровое ожидание и внетекстовая реальность. Смерть дописывает стихи поэта, невольно становясь его соавтором:

Нужды нет, близко ль, далеко ль до берега!
В сердце к нему приготовлена нега.
Вижу Фетиду; мне жребий благой
Емлет она из лазоревой урны:
Завтра увижу я бани Ливурны,
Завтра увижу Элизий земной! [Баратынский
2000: 300]

Таким образом, пристальное прочтение нескольких поздних стихотворений Е. А. Боратынского опровергает представление о нем как исключительно об элегическом поэте. Столкновение разных жанров, мгновенное переключение кодов восприятия, апелляция к разным ценностным системам определяет мир позднего Боратынского как мир неразрешимых противоречий. Эти противоречия затруднили восприятие лирики Боратынского его современниками. Но они же неожиданно сделали ее притягательной для «читателей в потомстве» — поэтов XX

¹ Кулагин: 220.

века.

ЛИТЕРАТУРА

Альми — *Альми И. Л.* О поэзии и прозе. — СПб.: Издательство «Семантика-С» совместно с издательством «Скифия», 2002.

Баратынский 1936 — Баратынский Е. А. Полное собрание стихотворений: в 2 т. / Ред., коммент. и биогр. Ст. Е. Купреяновой, И. Медведевой. Л.: Сов. Писатель, 1936

Баратынский 2000 — Баратынский Е. А. Полное собрание стихотворений. СПб., 2000.

Большухин — *Большухин Л. Ю.* Распад жанров и новые способы оцельнения художественного мира в лирике Маяковского //Новый филологический вестник №2 (7), М.: 2008. С. 96—104.

Боратынский — Боратынский Е. А. Полное собрание сочинений и писем. Том 3, часть 1. М., Языки славянских культур, 2012.

Бочаров — *Бочаров С. Г.* О художественных мирах. М.: Советская Россия, 1985.

Брюсов — Брюсов В. Я. Баратынский Е. А. // Новый энциклопедический словарь. — Пг.: Изд. дело бывш. Брокгауз-Ефрон, 1911 — 1916. Т. 5. Стб. 173 — 180.

Виролайнен — *Виролайнен М. Н.* Две чаши (О дружеском послании 1810-х годов) // Русские пиры (Альманах «Канун», Вып. 3), СПб., 1998, с. 41.

Гельфонд — *Гельфонд М. М.* Тема одинокого пира в поздней лирике Боратынского / М. М. Гельфонд / Преподавание и изучение русского языка и литературы в контексте современной языковой политики России: материалы 4 Всерос. науч.-практ. конф. РОПРЯЛ. Н. Новгород, 2002. — С. 63—64.

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

Грехнев — *Грехнев В. А.* Мир пушкинской лирики.

Нижний Новгород, 1994

Журавлева — *Журавлева А. И.* «Последний поэт» Баратынского. // Проблемы теории и истории.

Сборник статей, посвященных памяти проф. А. Н. Соколова. М., 1971, с. 134—135.

Козлов — *Козлов В. И.* Сумма элегий: «Осень» Баратынского // Вопросы литературы, 2014, №4. 253—272.

Кушнер — *Кушнер А. С.* Книга стихов. Вопросы литературы. 1975. N 3. С. 178—188.

Кулагин — *Кулагин А. В.* Поэтические маршруты «Пироскафа» // Кулагин А. В. Пушкин. Источники. Традиции. Поэтика. Коломна, 2015.

Летопись — Летопись жизни и творчества Е. А. Баратынского. 1800—1844. М.: Новое литературное обозрение, 1998.

Мельгунов — *Мельгунов Н. А.* Письмо Краевскому А. А. от 14 апреля 1838года. // Отчет Императорской публичной библиотеки за 1895 г. СПб., 1898, Приложения, с. 72.

Переписка — Переписка Грота с Плетневым, СПб, 1896, т. 2.

Сурат — *Сурат И. З.* Событие стиха // Новый мир, 2006, №4.

Теория — Теория литературных жанров: учеб. Пособие для студ. учреждений высш. проф образования / М. Н. Дарвин, Д. М. Магомедова, В. И. Тюпа. М.: «Академия», 2011.

Фомичев — *Фомичев С. А.* «Читателя найду в потомстве я...»// Фомичев С. А. Пушкинская перспектива. М., 2007

Фризман — *Фризман Л. Г.* Примечания // Е. А. Баратынский. Стихотворения. Поэмы. Серия «Литературные памятники». М., Наука, 1982, с. 666—667

Сергей Зенкин

*Российский государственный
гуманитарный университет, Москва*

Несмеющееся тело (Глеб Успенский, «Выпрямила»)

Напечатанный в литературно-политическом журнале «Русская мысль» (1885, №5) в качестве вставного, промежуточного фрагмента в очерковом цикле Г.И.Успенского «Через пень-колоду» и с подзаголовком «Отрывок из записок Тяпушкина», рассказ «Выпрямила» внутри себя также представляет собой отрывочный, неоднородный текст. Его фрагментарность компенсируется системой лейтмотивов: некоторые важные слова и понятия (заглавный мотив «выпрямления» и т.п.) повторяются десятки раз, что позволяет сшить фрагменты вместе, представить в тексте единое переживание, чья драматичность имитируется отрывочностью текста. Эти повторяющиеся мотивы будут проанализированы ниже.

Герой-рассказчик, сельский учитель, испытывает мучительную депрессию: «Я заснул, но спал, чувствуя каждую минуту, что „несчастье“ сверлит мой мозг, что горе моей жизни точит меня всего каждую секунду» [Успенский 1953: 691]. Это «несчастье» непосредственно вызвано тягостными впечатлениями от поездки в губернский город, а в подтексте его — подавленность самого Глеба Успенского в обстановке политической реакции 1880-х годов, которая затрагивала его лично (закрытие

демократических журналов, где он сотрудничал, аресты и обыски в среде его знакомых) и о которой он не мог прямо говорить в подцензурной публикации. Депрессия вдруг сменяется радостным просветлением, пережитым рассказчиком во сне, и по пробуждении он пытается разобраться в своих чувствах, найти своему внутреннему «выпрямлению» прецеденты, сходные переживания в реальной жизни. Центральный эпизод, момент истины в этой рационализации душевного опыта наступает тогда, когда он вспоминает виденную им в Лувре статую Венеры Милосской и свои эстетические размышления о ней. Такая последовательность событий существенна: толчком к аутопсихоанализу служит не давняя встреча с Венерой — она лишь «интерпретанта», промежуточное средство, ключ к истолкованию сегодняшних переживаний. Существенно также, что этим ключом служит *визуальный образ*, включенный в повествование. В ходе своего анамнезиса рассказчик перебирает несколько других женских образов (крестьянская баба, строгая девушка), прежде чем доискаться до третьего, самого главного, который вдвойне *образ*, в обоих смыслах слова — и психическое представление, и произведение визуального искусства.

Весь этот душевный опыт долгое время недооценивался в критической литературе о Глебе Успенском. Политическая ангажированность писателя-народника побуждала анализировать его творчество с идеологической точки зрения, в чем официальное советское литературоведение сходилось с западной славистикой¹. «Выпрямила» рассматривали как беллетризованное изложение

¹ См., например: [Пруцков 1958: 103—112; Пруцков 1971: 74—93; Соколов 1968: 240—245; Lothe 1963: 150—152].

взглядов Успенского на жизнь и искусство, молчаливо признавая героя этого произведения не более чем условной литературной маской автора-публициста. Соответственно и жанр текста определяли — отчасти по инерции, по аналогии с другими произведениями писателя, где иногда встречался тот же персонаж, — не как «рассказ», а как дескриптивно-рефлексивный «очерк»¹. Между тем этот текст имеет отчетливую нарративную структуру и сегодняшнему читателю интересен не столько картинами русской или европейской жизни и даже не столько эстетическими идеями, сколько именно *рассказом*, повествованием о душевных страданиях героя и о том, как — и в какой мере — они разрешились его встречей с необыкновенным, исключительным визуальным образом.

Рассказ о сверхценных, сакральных объектах и переживаниях обычно обрамляется в литературе другими, профанными сообщениями. Так происходит и в рассказе «Выпрямила», где эпизод с Венерой Милосской — даже если не считать обрамляющих весь текст очерков из авторских циклов «Через пень-колоду» и «Кой про что», куда он в разное время включался, — окружен рядом других фрагментов, различных по содержанию и по дискурсивной форме и эшелонированных в нарративном времени: это повествование о давней поездке учителя Тяпушкина в Париж и Лондон (в компании двух состоятельных русских семей), более краткое сообщение

¹ Сам автор применял к своему произведению сразу оба жанровых определения: «Я начал для „Вестника Европы“ небольшой очерк „Венера Милосская“. [...] Нет, это просто *рассказ*, так сказать, о личном знакомстве человека улицы с такими неожиданными для него впечатлениями, которых он долго даже понять не может...» (письмо М.М.Стасюлевичу 22.12.1884, в кн.: [Успенский 1935: 386]).

о другой, недавней его поездке в губернский город (из деревни, где он учителствует ныне), изложение его беспокойного сна после этой поездки, а затем «свободных ассоциаций», посредством которых он, предвосхищая метод Фрейда, пытается истолковать свой сон, и, наконец, два критико-публицистических рассуждения, включающие полемику с двумя современными русскими писателями, упоминавшими Венеру Милосскую, — Тургеневым и Фетом.

Эти два литературно-полемических, открыто идеологических фрагмента занимают в синтагматике текста рамочные места: первое и предпоследнее. В них рассказчик пытается обрести твердое, публичное слово, на которое можно опереться, чтобы осмыслить свои интимные переживания, помещенные в эту композиционную рамку. Однако опора непрочна, и рассуждения рассказчика амбивалентны по тону. С одной стороны, он с агрессивным напором высказывается о своих литературных оппонентах («Напрасно!», «Извините!» — в адрес Тургенева; «и все это совершенно несправедливо [...] он не имел никакого права» — о Фете), как и о своем неведомом местном недоброжелателе, «волостном старшине Полуптичкине» [Успенский 1953: 689, 708, 711]. С другой стороны, своими речевыми жестами он все время умаляет себя. Воспроизводя воображаемый чужой дискурс о себе, он подчеркивает собственную незначительность и с мазохистским наслаждением повторяет смешную фамилию, которой наделил его автор¹:

¹ Комичны фамилии и других персонажей рассказа, некоторые из которых переходят из одного текста Успенского в другой: Полумраков, Чистоплюев, Полуптичкин. Кроме того, Тяпушкин в рассказе все время твердит свою фамилию, но без *имени* (его имя — Иван — однажды названо лишь в более раннем очерковом цикле «Волей-неволей», 1884),

«...а я, Тяпушкин, сидящий почему-то в глуши деревни [...] я-то будто бы уж до того ничтожен, что и места на свете мне нет!» [Успенский 1953: 689].

«Вот, стало быть, и я, Тяпушкин, всюю моею жизнью обреченный на то, чтобы не жить личной жизнью, а исчезнуть, пропасть...» [Успенский 1953: 710]¹.

Конечно, такое самоуничужение — паче гордости, и лейтмотив «я, Тяпушкин» двусмыслен, содержит иллюзивное противоречие. На уровне семантики — языковой окраски фамилии персонажа и приписываемых ему атрибутов — он принижает говорящего, но на уровне речевого акта, наоборот, возвышает его: произнося свое имя, рассказчик перформативно утверждает собственное бытие как субъекта речи и воли, и в этом смысле «я, Тяпушкин» включается, пусть и пародийно, в тот же парадигматический ряд, что и, например, «мы, Александр Третий» из официальных документов современного ему российского императора. Впрочем, герой рассказа спорит не с государственной властью, а с *литературой*:

и такая безымянность могла быть серьезным дефектом в глазах Успенского. Несколько лет спустя, уже страдая душевной болезнью, тот разделял свою личность на двух персонажей-антагонистов — «Глеба» и «Ивановича» — и объяснял доктору Синани, что, названные по имени (а не по фамилии и отчеству), люди «освобождаются от всяких качеств, присущих отдельным индивидуумам» и «являются носителями высоких духовных качеств, характеризующих тех святых, которые носят эти имена» [Успенский 1935: 514].

¹ Ср. еще, на протяжении одной страницы: «...даже я, Тяпушкин, сельский учитель...»; «...и если я, Тяпушкин, стою, быть может, на самом отдаленнейшем конце этой линии...»; «все мы, я, Тяпушкин, принципы и Венера...» [Успенский 1953: 688].

он упрекает двух знаменитых писателей в оскорбительно ложном отношении к обожаемой им античной скульптуре и, косвенным образом, к нему самому. Его униженная и вместе с тем задорно-воинственная речь, изобилующая диалогическими эффектами передразнивания, неверного пересказа, искаженных цитат, напоминает по тону реакцию Макара Девушкина из «Бедных людей» Достоевского, возмущенного карикатурой на самого себя, которую он обнаружил в гоголевской «Шинели». Эта речь — бунт «маленького человека» против большой литературы, бунт персонажа против автора (авторов)¹.

Итак, рассуждая о Венере Милосской, рассказчик одновременно отстаивает себя самого, «ничтожное земское существо» [Успенский 1953: 688], обреченное «исчезнуть, пропасть» в мировом процессе развития. Он оспаривает фразу Тургенева «Венера Милосская *несомненнее* принципов восемьдесят девятого года» [Успенский 1953: 688]², по своей топике вписанную в контекст

¹ О «маленьком человеке» Макаре Девушкине как одном из литературных прототипов Тяпушкина упоминал В.Н.Турбин [см.: Турбин 1993: 158]. При этом он решительно отрицал диалогичность рассказа «Выпрямил»: «Широко распространенное понятие „диалог“ не может быть применимо к очерку вообще и в частности к шедевру Глеба Успенского. Диалога здесь нет: все повествование захлестнуто волною единой идеи, единого убеждения» [Турбин 1993: 169]. Дело тут в ограничительном толковании термина: признавая, что текст Успенского «пронизан стилистикой полемической речи» [Турбин 1993: 162] и «чужое слово включается в монолог учителя» [Турбин 1993: 162], критик все же не признавал такого рода эффекты *диалогическими*, по-видимому относя это понятие лишь к дружественному или любовному взаимопроникновению разных голосов.

² В оригинале фраза Тургенева выглядит так: «Венера Милосская, пожалуй, несомненное римского права или принципов 89-го года», — и она

многолетних споров об «утилитарном» и «чистом» искусстве, где не раз применялось, в качестве *argumentum ad absurdum*, сравнение классической античной статуи с каким-либо прозаически «полезным» предметом. Так, у Пушкина поэт обращался с инвективой к бесчувственной «черни»: «На вес / Кумир ты ценишь Бельведерский. / Ты пользы, пользы в нем не зришь. / Но мрамор сей ведь бог — так что же? / Печной горшок тебе дороже: / Ты пищу в нем себе варишь» («Поэт и толпа»). У Некрасова на эти пушкинские строки ссылался один из персонажей «Железной дороги»: «Или для вас Аполлон Бельведерский / Хуже печного горшка?»¹ Тургенев продолжил

содержится не в романе «Дым», как сказано у Успенского, а в лирическом очерке 1865 года «Довольно» [Тургенев 1981: 228]. Здесь, как и в ряде других случаев, автор (или персонаж) рассказа «Выпрямила» путается в ссылках, в названиях произведений, но при этом помнит цитируемый текст в целом, а не только отдельную фразу из него, и его собственный текст во многом подобен очерку Тургенева: по общему фрагментарно-исповедальному жанру, по структуре заголовка («Довольно» и «Выпрямила»: в обоих случаях фраза из одного слова с перформативной окраской, у Успенского еще и заключенная в кавычки, словно цитата) и по психологическому состоянию двух рассказчиков, которые оба переживают депрессию, чувство пустоты жизни, и оба пытаются найти опору в искусстве, что в большей степени удастся сельскому учителю Успенского, чем «умершему художнику» Тургенева.

¹ Эта типичная топика применялась в разных странах для высмеивания художественного «утилитаризма», причем «презренной пользе» могли в ней противопоставляться не только произведение скульптуры или какой-либо иной визуальный образ, но и литературный текст. Теофиль Готье в предисловии к роману «Мадемуазель де Мопен» (1835) придумал целую серию таких оппозиций: «Нет, идиоты, нет, кретины зобатые, книга — это вам не желатиновый суп; роман — не пара бесшовных сапог; сонет — не клистирный насос; драма — не железная дорога, пусть даже все эти вещи в высшей степени способствуют цивилизации и ведут

дискуссию, заменив один античный «кумир» другим, а низменный «печной горшок» — более благородными примерами общественной пользы, римским правом и французской Декларацией прав человека. Глеб Успенский подхватывает тот же спор с запозданием в двадцать лет (стихотворение Некрасова датируется 1864 годом, очерк Тургенева — 1865-м); отсюда не только неточности в цитате и ссылке, но и сдвиг оси, предмета дискуссии. Герой рассказа «Выпрямила» отстаивает не онтологическое превосходство («несомненность») «прекрасного» или же «полезного», а их равноправное соприсутствие на некоей диалектической «линии» (слово-лейтмотив четырежды повторено на двух первых страницах текста, один раз курсивом), на которой он помещает и себя самого: «Да, мы все на одной линии [...]. Все мы, я, Тяпушкин, принципы и Венера — все мы одинаково *несомненны*...» [Успенский 1953: 688]. Свою просветительскую работу сельского учителя он соотносит с высшими — прекрасными и полезными — достижениями культуры:

«...моя тяпушкинская душа [...] действует и живет в том же самом направлении и смысле, которые лежат и в несомненных принципах и широко выражаются в несомненности Венеры Милосской» [Успенский 1953: 688—689].

Выбирая в качестве синекдохи искусства не литературный текст, а именно визуальный художественный артефакт, антропоморфную статую, рассказчик Успенского может связать себя единой «линией» с античной

человечество по пути прогресса» [Gautier 2002: 227—228]. Ср. знаменитую фразу «сапоги выше Шекспира», приписывавшуюся «утилитаристу» Писареву.

скульптурой; было бы, конечно, труднее провести такую «линию», если бы ее образовывали только визуально непредставимые интеллектуальные объекты вроде «принципов восемьдесят девятого года».

«Линия» и «направление» приобретают временной смысл во втором литературно-полемическом фрагменте, где спор идет со стихотворением Фета «Венера Милосская»¹. Эстетико-эротической трактовке статуи, которую он находит в этих стихах (Венера как самодовлеющий объект любования и/или вожеления), учитель-народник противопоставляет — в духе прогрессистской идеологии XIX века, включавшей в себя и марксистский исторический нарратив, и ницшеанскую идею сверхчеловека, и т. д. — «бесконечные перспективы человеческого совершенствования, человеческой будущности», надежду «высвободить искалеченного теперешнего человека для этого светлого будущего» [Успенский 1953: 710]. В такой перспективе — не столько конкретно-исторической, сколько эсхатологической — греческая статуя видится идеальным прообразом будущего совершенного человека, постепенно эволюционирующего к воссоединению с собственной утраченной, отчужденной сущностью. Она

¹ Рассказчик припоминает его как «старинное стихотворение в „Современнике“ 55—56 годов; стихотворение носило название „Венера Милосская“ и, кажется, принадлежит г. А. Фету» [Успенский 1953: 705]. Стихи Фета действительно были опубликованы в «Современнике» [Фет 1857—1: 310]. Литературная полемика в рассказе «Выпрямила» — ретроспективная, она ведется с авторами и текстами, уже давно известными Успенскому: с очерком Тургенева 1865 года (с этим писателем он позднее лично общался во время своей второй поездки за границу, в 1875—1876 гг.), и со стихотворением Фета, напечатанным еще раньше, в давно уже закрытом демократическом журнале. Им противопоставляется также давнее (1872) воспоминание о статуе из парижского музея.

изображает не действительного, но должного человека — в духе традиции, которая тянется от классицизма (по Лабрюйеру, Корнель «изображает людей, какими они должны были бы быть...») до социалистического реализма¹. В основе этой эссенциалистской эстетики — платоническая оппозиция эмпирической «правды» и умопостигаемой «истины»: у Успенского при описании антигуманной цивилизации Западной Европы лейтмотивом служит циничная «сущая правда» [Успенский 1953: 711], которую с удовлетворением обнаруживают там спутники рассказчика, тогда как статуя Венеры воплощает в себе «то истинное в человеке [...] то, чего сейчас, сию минуту нет ни в ком, ни в чем и нигде...» [Успенский 1953: 710, курсив в слове «истинное» наш].

Итак, Успенский защищает сущностно «истинный» визуальный образ от неадекватного ей чужого (фетовского) текста — однако делает это посредством своего собственного текста. Между словом и визуальным образом всегда есть напряжение, и в рассказе «Выпрямила» беспокойно-полемический дискурс рамочных фрагментов динамически взаимодействует с идеально-статичным образом Венеры Милосской. Он стремится контекстуализировать, идеологически осмыслить впечатление, произведенное образом, оформить силу образа логикой дискурса, поместить образ в ценностно-эволюционный ряд, где скромное, но необходимое место наряду с ним займет и сам субъект рассуждений. Не утрачивая своего уникально-идеального достоинства, не снижаясь до какого-либо утилитарного предмета, который можно было бы заме-

¹ Рассказ «Выпрямила» входил в советский литературный канон. Комментаторы охотно цитировали письмо Сергея Кирова, который, сидя в царской тюрьме за свою революционную деятельность, с восхищением читал там этот текст Успенского.

нить другим, Венера ставится в *отношение* с рассказчиком.

Это отношение есть все основания охарактеризовать как *религиозное*, хотя учитель Тяпушкин — «нигилист» - народник и, судя по всему, далек от официального религиозного культа¹. В отличие от Фета, он избегает называть Венеру «богиней» и рассматривает ее не как языческого идола, а, в гуманистическом духе, как идеальный образ человека. Однако в других текстах Успенского, упоминающих ту же скульптуру, не раз встречаются религиозные метафоры. В письме 1872 года он рассказывает о Лувре: «Тут больше всего и *святей* всего Венера Милосская» [Успенский 1935: 119, курсив наш]. В одном из очерков цикла «Крестьянин и крестьянский труд» (1880) он среди описаний современного сельского быта вводит воспоминание о Париже:

«Летом 1876 года один русский художник повел меня в Луврский музей смотреть Венеру Милосскую. Всю дорогу он приготовлял меня к пониманию этого дивного произведения, бранил Фета за его стихотворение, посвященное этой самой Венере, говоря, что в нем нет ни одной черты, хоть отдаленно напоминающей то, что есть в *этой* Венере, и т. д. Приготовляя меня к предстоящему

¹ Об уважительном интересе Глеба Успенского к религии — по крайней мере иностранной, католической — свидетельствует его письмо жене 1872 года, с рассказом о Венере Милосской в Лувре и с описанием церковной службы в соборе Парижской богородицы [Успенский 1935: 118]. В последние годы жизни, страдая душевной болезнью, он постоянно упоминал религиозные мотивы в своих речах: рассказывал о явлениях ему некоей «монахини Маргариты» (новая ипостась Венеры?), называл себя и окружающих «святыми» («святой Глеб» и т.п.). См.: [Успенский 1935: 513, 514, 517, 535 след.]

зрелищу как к святыне, он всячески старался настроить меня так, чтобы я мог воспринять хоть каплю той красоты, которую развивает это удивительное произведение, вел меня по коридорчику, ведущему к статуе, рисующейся в отдалении, почти с такою же осторожностью, точно мы шли к умирающему больному...» [Успенский 1953: 382]¹.

Здесь важно не столько существительное «святыня» (его можно было бы счесть простой гиперболой), сколько дважды повторенный глагол «приготовлять». Успенский последовательно описывает знакомство со статуей Венеры как *инициацию*, постепенное приобщение к святыне; а в тексте рассказа «Выпрямила» (где развернута и полемика с Фетом, лишь кратко намеченная в более раннем очерке) он повторяет мотив пути, ведущего к лицемерию святыни, правда на сей раз это путь одинокий, без провожатого и, как следствие, хаотический, блуждание вслепую: «войдя в музей, я машинально ходил туда и сюда, машинально смотрел на античную скульптуру, в которой, разумеется, по моему, тяпушкинскому, положению ровно ничего не понимал...» [Успенский 1953: 702]; ниже он вспоминает и музейный «коридорчик», заставленный не столь идеальными, более чувственными женскими статуями (в очерке 1880 года «русский художник» запрещал своему спутнику смотреть на них): «...тут же, в коридоре, ведущем к Венере Милосской, вот близ тех, других „Венер“, которых там так много, зритель, точно, может размышлять по части наготы тела...» [Успенский 1953:

¹ Судя по воспоминаниям писателя-народника А.И.Иванчина-Писарева, Успенский довольно точно пересказывает свой визит в Лувр вместе с ним в 1875 году, но переворачивает роли наоборот: согласно мемуаристу, это сам Успенский водил его по музею и «приготовлял» к созерцанию Венеры Милосской. См.: [Успенский 1935: 181—182].

708]. Эпифания сакрального образа обрамляется профанными впечатлениями не только на уровне общей композиции рассказа, но и на уровне его внутренней топографии: рамку образуют чужая страна с ее чужим бытом и чужеродные экспонаты в музее, на иные из которых лучше вообще не глядеть.

Христианская традиция предполагает сублимацию сексуальности. В своем нынешнем деревенском быту учитель Тяпушкин, судя по всему, живет в воздержании¹, но вытесненные желания неизбежно прорываются наружу. Во сне он не видит — или, по крайней мере, не помнит — никаких отчетливых образов, но при попытке разобраться в этом сновидении наяву ему одна за другой приходят на ум женские фигуры, и первая из них отчетливо чувственна: крестьянская баба, которая «ворошила сено [...] с подобранной юбкой, голыми ногами, красным повойником на маковке [...] была так легка, изящна, так „жила“, а *не работала...*» [Успенский 1953: 692]². Сексуальность сублимируется в следующем воспо-

¹ В цикле «Волей-неволей» сообщается, что раньше у Тяпушкина была жена, с которой он расстался.

² Труд может десексуализировать человека, уподобляя его машине, но может и, наоборот, эротизировать его: Ролан Барт отмечал, что эротически привлекательный образ формируется «в ситуации», в частности «в ситуации труда», — и приводил в пример эпизод из фрейдовской работы «Der Wolfsmann», где пациент Фрейда (между прочим, русский) заглядывается на служанку Грушу, занятую уборкой комнаты [Barthes 2007: 72]. Поза крестьянки, которая вилами ворошит сено, сходна с хиазматической позой Венеры Милосской, если мысленно восстановить ее утраченные руки; то есть рассказчик, прежде чем вспомнить греческую статую, бессознательно подбирает ей визуальный аналог в реальном быту. (Наблюдение Евгении Иваниловой, студентки магистерской программы филфака МГУ им. Ломоносова, где данный текст использо-

минании — «фигуре девушки строгого, почти монашеского типа» [Успенский 1953: 692]¹, и, наконец, в статуе греческой богини любви, из которой парадоксально изгоняются собственно женские черты, а Фет осуждается за их выпячивание. Греческий скульптор, утверждает рассказчик,

брал то, что для него было нужно,
и в мужской красоте и в женской, не думая
о поле, а пожалуй, даже и о возрасте, и ловя
во всем этом только человеческое [Успенский
1953: 710].

Моральное самоощущение рассказчика — аскетически-монашеское, и этот мотив повторяется в его тексте с первых страниц: в только что процитированном описании одного из женских образов («девушка строгого, почти монашеского типа»), в эпизоде поездки в губернский город, где сельского учителя радуют только «несколько довольно занятых минут, проведенных в лаборатории учителя гимназии, — минут, посвященных науке, разговору „не от мира сего“, напоминавшему монашеский разговор в монашеской келье» [Успенский 1953: 689, курсив наш]. Эти серьезно-интимные признания оттеняются анекдотическим эпизодом: во время поездки за границу русские спутники рассказчика, да и он сам, обращают особое внимание на тамошнюю проституцию, рассуждая по этому поводу о России и Европе², в то время

вался на занятиях осенью 2016 года.)

¹ В ней опознают революционерку Веру Фигнер, знакомую с Успенским, а в момент написания рассказа находившуюся в заключении. См.: [Успенский 1935: 621, аннотированный указатель].

² «— Я как-то совершенно случайно (Иван Иванович сказал эти слова как-то в сторону, да и Николай Иванович также при этих словах как

как жены этих туристов поручают домашнему учителю Тяпушкину присматривать за своими мужьями и, подобно настоящему духовному лицу, удерживать их от парижского разврата: «Все-таки они посоветятся... *его!*» [Успенский 1953: 694]. Безбожные нигилисты — учителя-народники и террористы-народовольцы — воспринимают друг друга как членов монашеского ордена, и это восприятие разделяют даже чужие им люди, далекие от них по положению и образу мыслей дамы-путешественницы.

К христианской традиции отсылают мотивы очищения и искупления, «светлого будущего», когда исчезнут искажения, которыми отягощен современный человек в подневольном и нередко унижительном труде. Встречи рассказчика с Венерой недвусмысленно, почти прямым текстом уподоблены причастию, перед которым полагается очистить душу исповедью:

будто бы покосился куда-то вниз и вбок) разговорился вот тут на бульваре с одной... не помню уж, мороженое, что ли, ел — так ведь это, батюшка, ум! Ведь это живая, блестящая беседа! [...] Эти дела — сами собой, а человек-то сознает свое человеческое достоинство! Вот в чем штука-то!» [Успенский 1953: 696, курсив наш]. «По-достоевски» беспокойная оглядка на других, уже отмеченная выше в тоне литературно-полеми-ческих высказываний Тяпушкина, очевидна и при речах его знакомцев на морально сомнительную тему. Сам рассказчик тоже не раз затрагивает эту тему, правда вчуже — пересказывая слова спутников или же читая подобные мысли на лице случайного музейного посетителя, одного из «любителей „женской прелести“»: «Появление какого-то россиянина, вся фигура которого говорила, что он уже вполне разлакомлен бульварными прелестями, а развязный взгляд этого человека, очевидно только что позавтракавшего, стал так бесцеремонно „обшаривать“ мою загадку, не находя, по-видимому, ничего особенного по своей части (такие ли уж он видал виды!), заставило меня уйти из этой комнаты» [Успенский 1953: 704].

«Дорожа моей душевной радостью, я не решался часто ходить в Лувр и шел туда только в таком случае, если чувствовал, что могу „с чистой совестью“ *принять в себя животворную тайну*» [Успенский 1953: 704—705, курсив наш].

Статуя Венеры Милосской занимает в этой структуре место священного образа, *иконы*. Это, конечно, странная икона, трудно опознаваемая для русского читателя XIX века, — языческая по происхождению и исходной функции (кумир греческой богини), светская по ее нынешнему окружению (экспонат государственного музея в республиканской Франции) и по идеологической интерпретации, которую она получает в рассказе (идеал человека); наконец, пространственно-скульптурная — тогда как православие, в отличие от католицизма, не признает трехмерных изображений священных персонажей¹. Однако она обладает свойствами, обычно приписываемыми иконе: сакральностью, которая создается поведением и переживаниями людей по отношению к ней, и чудотворностью, о которой заявлено в заголовке рассказа, — статуя из Лувра *выпрямила* рассказчика, к ней применен глагол, который обычно относят к настоящей чудотворной иконе или реликвии, «выпрямляющей» калек; этот последний мотив косвенно вводится в текст через определение самой Венеры как «калеки безрукой»

¹ Рассказчик намерен заменить ее плоской репродукцией: «я куплю себе фотографию, повешу ее тут, на стене...» [Успенский 1953: 711] — и выбор именно фотографии, а не миниатюрной статуэтки может быть обусловлен не только финансовыми причинами (статуэтка стоит дороже фотографии), но и конфессиональной привычкой, неосознанной адаптацией греческой статуи к русскому иконописному канону.

[Успенский 1953: 708].

Целительную, чудотворную силу статуи, описываемую в рассказе как телесный эффект, рассказчик противопоставляет другому телесному эффекту — эротическому возбуждению, которое он усматривает в стихотворении Фета. Как и в полемике с Тургеневым, он подчеркнуто фрагментарно и неточно цитирует своего оппонента: «когда-то [он] знал наизусть» [Успенский 1953: 707] стихотворение Фета о Венере Милосской, «но теперь не мог припомнить всего и вспомнил только несколько строк, не имеющих никакой друг с другом связи» [Успенский 1953: 707]. Из этих отдельных строк он извлекает несколько слов и выражений, наугад связывая их между собой, выделяя их и без конца повторяя: «сияя наготой», «смеющееся тело», «млея», «негою»¹, «кипя страстью» [Успенский 1953: 707]. Столь чувственные выражения неуместны, кощунственны применительно к святой иконе: поэт «без малейшего основания заставил смеяться несмеющееся, млеть немлеющее и кипеть некипящее» [Успенский 1953: 708].

Из трех якобы фетовских глаголов, фигурирующих в последней цитате, два придуманы самим рассказчиком — их нет в стихотворении, которое он припоминает. У Фета сказано не «цветет *смеющееся* тело», а «цветет *божественное* тело», и не «вся *кипя* пафосской страстью», а «вся *дыша* пафосской страстью», то есть употреблены

¹ Рассказчик приводит по памяти два варианта строки: «И млея пеною морской» или «Млея негою одной». Первый из них ближе к реальному тексту Фета — «Вся млея пеною морской», — тогда как второй переносит в эту строку слово «нега» из предыдущей строфы: «Как много неги горделивой / В небесном лике разлилось!» [Фет 1857—1: 310]. Дальнейшие цитаты из этого стихотворения не сопровождаются ссылками; курсив в них всюду наш.

слова менее энергичные, более статичные по смыслу и более конвенциональные, более «классические»: вместо экстатического «смеха» и «кипения» — всего лишь спокойная «божественность» и «дыхание». Правда, уже сам Фет, неоклассицист XIX века, отступил от чисто аллегорической, аффективно нейтральной трактовки «богини любви и красоты» как элемента школьной «мифологии» и подчеркнул в ее зрительном образе динамические моменты; в его описании Венера «смело» выступает в мир, излучает из себя сияние («сияя наготой»), приковывает к себе взгляд словно яркий цветок («цветет божественное тело»), «разливает» на своем лице «горделивую негу», «дышит» страстью и веет «всепобедной властью». Но герой Успенского в целях полемики еще радикальнее переписывает его стихи: он забывает, отбрасывает самый первый эпитет, который у Фета призван был извинить и очистить языческую страстность Венеры, — «И *целомудренно* и смело...»; он «вчитывает» в фетовский текст дополнительные слова со значением вакхического возбуждения и твердит их словно заклятия. В терминах современного ему немецкого философа, он подменяет «аполлоновский» образ античной богини «дионисийским».

Два самых частотных слова в полемических (псевдо) цитатах из Фета — «млеть» и «смеяться»: каждое из них в разных грамматических формах (включая именные) повторено в тексте 11 раз; слово «кипеть» — 8 раз. Интересно, что они применяются не только к статуям, но и к живым людям, включая самого стихотворца: «ведь уж одно то, что Венера Милосская — калека безрукая, *не позволяет поэту млеть* и раскисать» [Успенский 1953: 708, курсив наш]; «любитель „женской прелести“ найдет, на что посмотреть и пред чем помлеть» [Успенский 1953: 708]. По мысли рассказчика, «мление» свойственно не Венере Милосской, а тем, кто ее разглядывает;

не объекту, а субъекту художественного восприятия, причем субъекту грубому, некультурному, который неспособен понять идеальный смысл статуи и приписывает ей свои собственные низменные позы. Еще любопытнее обстоит дело с глаголом «смеяться»: по словам рассказчика, «смеющееся тело» принадлежит другим, не столь идеальным статуям, которым «действительно под стать и млеть, и кипеть, и щеголять смеющимся телом, и глазками, и ручками, „этаким вот“ пафосским манером изображающими жесты стыдливости...» [Успенский 1953: 708]¹; в еще более вульгарном регистре — реальным парижским кокоткам: «тут, в Елисейских Полях, действительно могут встретиться такие смеющиеся тела, женственность которых чувствуется зевакой даже издали...» [Успенский 1953: 708]; «сию минуту в Париже найдутся тысячи тысяч дам, которые за пояс заткнут Венеру Милосскую по части „смеющегося“ естества» [Успенский 1953: 708]. А кроме того, смеющееся тело может быть приуще... рассказчику, который и не заметил, как в своем споре с Фетом применил это слово к самому себе:

«Вот и все, что мне припомнилось: но то, что рисовали эти строчки, — „кипя страстью... смеющееся тело... млея пеною морской или „негою одной“, цветет неувядаемой красой“, — все это до такой степени было *не то* сравнительно с моим ощущением, что *мне даже стало*

¹ Сюжет «стыдливой Афродиты» широко распространен в скульптуре, в копиях и подражаниях несохранившейся Афродите Книдской Праксителя. В Лувре имеется выполненная в этой традиции бронзовая статуя III — I вв. до н.э., но она поступила в музей лишь позднее, в 1893 году. Вероятнее всего, писатель или его герой смешивает разные произведения — как античные, так и современные, может быть даже виденные им лишь на репродукциях.

смешно» [Успенский 1953: 705, курсив в последних словах наш].

Конечно, на основании одной этой фразы нельзя было бы делать далеко идущие выводы. Выражение «мне стало смешно», лишь опосредованно связанное с телесным переживанием — хотя, строго говоря, смеяться или хотеть смеяться способно только тело, это психофизиологический эффект, — могло подвернуться на язык рассказчику по словесной инерции, просто потому, что он перед этим несколько раз говорил о «смеющемся теле». И все же мотив смеха, придуманный самим Успенским (напомним, его нет в стихотворении Фета «Венера Милосская»)¹ и выступающий в разных контекстах, в применении к разным персонам, вплоть до последней фразы рассказа, как мы увидим ниже, — нечто большее, чем «привязчивое» слово и результат случайной оговорки. Смех в еще большей степени, чем чувственное «мление», несовместим с религиозным благоговением, которое испытывает герой рассказа перед греческой статуей. Известно, с каким подозрением христианство относится к смеху, и это отношение отражалось в литературе и искусстве XIX века, будь то эссе Бодлера «О сущности смеха» (эту сущность поэт считал сатанинской)² или

¹ Его не только нет в стихах, но он по сути отвергается и в прозаическом описании Венеры Милосской, которое дано Фетом в записках «Из-за границы», впервые напечатанных в «Современнике», как и стихи об этой статуе: «Богиня не кокетничает, не ищет нравиться» [Фет 1857—2: 265]. В данном пункте Фет скорее сходится с Успенским, который говорил о статуе Венеры А. И. Иванчину-Писареву: «...ни тени улыбки на лице... ничего вульгарного!» [Успенский 1935: 182].

² Ср. стихи Бодлера о статуарно-неподвижной красоте, которые Успенский вряд ли знал: «Je hais le mouvement qui déplace les lignes / Et jamais

известная (записанная И.С.Тургеневым) фраза художника А.А.Иванова «Христос никогда не смеялся» [Тургенев 1983: 78]. Но смех — не только предмет религиозно-идеологической оценки; подобно «млению», это заразительный коммуникативный эффект, передающийся в текстуральной среде рассказа от одного персонажа к другому.

Эстетическая полемика с Фетом включена в аутопсихоанализ рассказчика и помогает выяснить глубинный мотив его страданий: это не вытесненная сексуальность сама по себе, а более общий страх *коммуникации*, которая вырождается в мимическое кривляние. Сам рассказчик передразнивает своих оппонентов, а люди, с которыми он сталкивается, неприятно поражают его агрессивной-фальшивой *выразительностью* своих слов и внешних черт: лицемерием «губернского общества» [Успенский 1953: 689—690]¹, напускным либеральным западничеством спутников по заграничной поездке, самодовольством английского богача в модной коляске и туриста-«россиянина», который похотливо пялится на Венеру в Лувре, и т. п. В отличие от всей этой публики, внушающей что-то окружающим, в отличие от зазывно-общительных «других Венер», Венера Милосская ничего не изображает и не сообщает. Точнее, она передает рассказчику какую-то внутреннюю «животворящую тайну» [Успенский 1953: 703], сама оставаясь классичной, идеально бесстрашной. Коммуникация — по крайней мере, внешняя, через слова

je ne pleure et jamais je ne ris» (сонет «Красота»; в позднейшем переводе Эллиса: «Я недвижна, я отвергла беглых линий трепетанье, / Никогда не знаю смеха и не плачу никогда»).

¹ «Умышленное „заговаривание“ хорошими словами душевной неправды, умышленное стремление не жить, а только соблюсти обличье жизни, — впечатление, привезенное мною из города...» [Успенский 1953: 691].

и жесты, — отчуждает человека, так же как отчуждают его сексуальность и труд, а Венера «выпрямляет» его именно своей неотчужденностью и исключенностью из коммуникационных процессов.

Перед нами особый род мимесиса, весьма отличный от того, о котором толкует эстетика. Подчеркивая свою «тяпушкинскую» малообразованность, рассказчик почти не пытается описывать визуальный облик Венеры¹, в рассказе нет никакого экфрасиса, нет зрительского самоотождествления с художником, творящим произведение. Тем самым молчаливо отрицается, выносятся за скобки традиционно-классическое представление о мимесисе, предполагающее *репрезентацию* существующего или идеально мыслимого образца²: хотя в рассказе и упомянут такой идеальный образец будущего человека, он конкретизирован не больше, чем зрительный облик

¹ Единственная конкретная деталь этого облика (не считая совсем банальных, общеизвестных черт, вроде отсутствия у статуи рук) кажется заимствованной из стихов Фета. У Фета говорилось: «Под этой сенью прихотливой / Слегка приподнятых волос...»; рассказчик у Успенского тоже обращает внимание на шевелюру Венеры: «Посмотрите, повторяю, на этот нос, на этот лоб, на эти... право, сказать совестно, почти мужицкие завитки волос по углам лба...» [Успенский 1953: 708]. Его извиняющаяся оговорка («право, сказать совестно») — очередной жест самоумаления, а слово «мужицкие» призвано одновременно и гуманизировать образ статуи (не фетовская богиня, а человек, да еще простого крестьянского звания), и десексуализировать его, найдя в женском облике Венеры какие-то мужские черты.

² Проблема нерепрезентативного мимесиса начинала обсуждаться в конце XIX века: примерами могут служить монография французского социолога Габриеля Тарда «Законы подражания» (1890) или эссе Льва Толстого «Что такое искусство?» (1897), с его идеей художественного «заражения».

статуи. Изобразительный мимесис присутствует в тексте лишь в сниженно-комическом регистре — в уже упомянутом передразнивании слов и жестов, причем передразниваются не только оппоненты в полемике, но даже эротичные статуи, которые должны им нравиться (ср. характерно миметический словесный оборот, интонационно подражающий скульптурной позе: «и глазками, и ручками, «этаким вот» пафосским манером изображающими жесты стыдливости...»). Этот внешний мимесис продолжается в серийном воспроизводстве, когда идеальный облик богини разменивается во множестве реальных и вульгарных тел (живых или искусственных), пародирующих и профанирующих ее совершенство. Венере Милосской грозит затеряться среди «других Венер» из античных залов Лувра; среди соблазнительных аллегорий «новых французских скульпторов» [Успенский 1953: 709] — их там «целые сотни Венер, то есть голых баб в разных видах, для стариков», писал Успенский в 1872 году после осмотра работ современных художников в Люксембургском дворце и «на современной художественной выставке»¹; наконец, среди продажных «париж-

¹ [Успенский 1935: 119]. Ср. в рассказе «Выпрямила»: «Вот новые французские скульпторы, так те не то что «красоту», а «истину», «милосердие», «отчаяние» — все изображают в самом голом виде, без прикрышки. Прочтешь в каталоге: «Истина», а глаза-то смотрят не туда... «Отчаяние»... подойдешь, поглядишь и думаешь вовсе не об «отчаянии», а о том, что: «Эко, мол, баба-то... растянулась — словно белуга» [Успенский 1953: 709]. В этом пассаже, где рассказчик невольно выдает свои собственные чувственные соблазны, переживаемые в музеях изящных искусств, не следует искать точных названий и ссылок; однако некоторые из упомянутых в нем произведений все же можно гипотетически идентифицировать. «Истина» — скорее всего, не скульптура, а аллегорическая картина Жюль Лефевра (Jules Lefebvre, «La Vérité», 1870),

ских Венер» с Елисейских Полей и сластолюбивых ценителей их «смеющихся тел». Чтобы не встретиться невзначай глазами или словами с одним из таких господ, не *заразиться* от него чувственно-эротическим взглядом на Венеру, рассказчик специально «просыпался рано, уходил из дому без всяких разговоров с кем бы то ни было и входил в Лувр первым, когда еще никого там не было» [Успенский 1953: 705]¹. В качестве предмета низкого,

обнаженная героиня которой стоит во весь рост, а ее поднятая высоко вверх рука с фаллическим светочем — который, собственно, и должен отвлекать внимание зрителя, не давая ему «смотреть не туда», — контрастирует с безрукостью Венеры Милосской. «Отчаянием» называлась статуя Жан-Жозефа Парро (Jean-Joseph Pargaud, «Le Désespoir», 1869), но эта сидящая мужская фигура совсем не похожа на описание Успенского; ему скорее соответствует другая французская скульптура тех же лет — «Юная тарентинка» Александра Шёнверка (Alexandre Schoenewerk, «Jeune Tarentine», 1871), название которой отсылало к одноименному стихотворению Андре Шенье о девушке, утонувшей в море, а визуальное решение — к знаменитой скульптуре Огюста Клесенже «Женщина, ужаленная змеей» (1847): обнаженная фигура здесь действительно «растянулась» на земле, в позе, которая у Шёнверка, в соответствии с сюжетом Шенье, означает смерть, а у «ужаленной женщины» Клесенже прочитывалась еще и как оргазм, скандализируя тогдашних зрителей. Картина Лефевра и скульптура Шёнверка были приобретены государством, и Глеб Успенский, вероятно, мог видеть их «на современной художественной выставке» в 1872 году, равно как и «Отчаяние» Парро, чем могла объясняться путаница двух скульптур; ныне все названные произведения хранятся в парижском музее Орсе. Если в рассказе «Выпрямила» действительно имеются в виду работы Лефевра и Шёнверка, то они противопоставлены Венере Милосской не только эротичностью, но и преувеличенной, неклассической экспрессивностью, нацеленностью на выразительный эффект: «Истина» искусственно вытянута по вертикали, а тело «Юной тарентинки» сложено изогнуто по горизонтали.

праздного любопытства идеальная Венера подобна *трупам*, на которые любуются парижские зеваки: костям, сложенным в катакомбах (где еще могли оставаться и трупы недавно погибших там коммунаров), телам, выставленным в морге¹, выкидышам, плавающих в канализации. Экскурсии по этим мрачным достопримечательностям непосредственно предшествуют в повествовании приходу рассказчика в Лувр и встрече с Венерой, причем подчеркивается многочисленность мертвых тел (еще одна профанная рамка сакрального образа)²:

«...все трупы! В одних катакомбах три миллиона скелетов, в морге с десятков „свежих“ покойников да в клоаках сушили тысячи мертвецов» [Успенский 1953: 702].

Такому внешнему центробежному мимесису, рассеивающему идеальный образ в несовершенных и даже

¹ Такой эффект восприятия действительно возможен: утром, еще никем не «засмотренные», музейные экспонаты выглядят иначе, чем днем, потому что их зритель, входя в пустой зал, не успел воспринять, вобрать в себя чужие эмоции и впечатления, отраженные в выражении лиц, поведении, разговорах других посетителей.

¹ Это зрелище переключается с образом Венеры, *каким он не должен быть*, одной конкретной телесной деталью: «У одной молодой женщины [в морге. — С.3.] подошвы ног, обращенные к публике, были сплошной мозолью — поработала бедняга на своем веку!» [Успенский 1953: 702]. Ср.: «Уж коли тело [тело Венеры, в представлении гипотетического ценителя чувственной красоты. — С.3.], так давай его все, целиком; тут уж и „пятка“ какая-нибудь, сияющая „неувядаемой красотой“, должна потрясти простых смертных» [Успенский 1953: 709].

² Ср. гиперболическую многочисленность эротических тел: «сотни Венер», «в Париже найдутся тысячи тысяч дам...»

отталкивающих подобиях, противостоит иной миметический процесс, переживаемый рассказчиком, — внутренне-центростремительный; его-то он и пытается уловить, осознать и выразить при анализе своих впечатлений во сне и наяву¹. Для этого интимно-нутряного процесса он находит несколько телесных метафор. Во-первых, это тепло, разливающееся по телу («в сердце у меня шевельнулась какая-то горячая капля [...] что-то горячее вспыхнуло таким сильным и радостным пламенем...» [Успенский 1953: 691])². Во-вторых, это трижды повторенный мотив растущего ребенка, телесно переживаемый «хруст», который в конце текста будет идеологизирован,

¹ Венера Милосская может вызывать и другую телесно-экстатическую реакцию, не связанную с эротическим соблазном и даже отрицающую его: «...вот на этом узеньком диванчике, обитом красным бархатом, приходил сидеть Гейне [...] здесь он сидел по целым часам и плакал...» [Успенский 1953: 703]. О переживании немецкого поэта, ценимого в русской демократической среде, говорится с уважением; но это все же не чисто внутреннее переживание, оно выражено вовне, о нем сообщает чужой человек — музейный смотритель, «толкователь луврских чудес», а у самого рассказчика статуя Венеры слез не вызывает. По воспоминанию Иванчина-Писарева, Успенский рассказывал ему о плакавшем у Венеры Гейне и объяснял его чувства более жестко — раскаянием за свои многочисленные и легкомысленные любовные похождения: «Тут, только перед этой безрукой признал свой грех... Ходил сюда и плакал» [Успенский 1935: 182]. Венера Милосская в XIX веке вообще не раз становилась предметом писательского поклонения. Известно, например, что за несколько лет до рассказа Успенского на эту статую часами любовался Оскар Уайльд. См.: [Pearson 1988: 90].

² Ср. по контрасту выше мотив холода в тягостных переживаниях рассказчика перед сном: «Я уехал из города, ощущая огромный кусок льду в моей груди...» [Успенский 1953: 690]. И ниже, утром непосредственно перед встречей с Венерой: «...ощущение какой-то холодной, облипающей тело промозглой дряни» [Успенский 1953: 702].

уподоблен «начинающему жить человеку-народу» [Успенский 1953: 711]:

«...и я вздрогнул всем телом, как вздрагивают дети, когда они растут, и открыл глаза» [Успенский 1953: 691].

«...и тогда, много лет назад, я также проснулся перед ней [Венерой Милосской. — С.З.], также „хрустнул“ всем своим существом, как бывает, „когда человек растет“, как было и в нынешнюю ночь» [Успенский 1953: 693].

«...заставило всего „хрустнуть“ именно так, когда человек растет, заставило также бодро проснуться, не ощущая даже признаков недавнего сна, и наполнило расширившуюся грудь, весь выросший организм свежестью и светом» [Успенский 1953: 703].

Наконец, в-третьих, это заглавный лейтмотив «выпрямления» (или «распрямления») души, повторяемый в тексте рассказа 14 раз. Как уже сказано, в криптиохристианском контексте данный глагол должен был бы отсылать к традиционному действию чудотворных икон, выпрямлению согбенных калек. Однако Успенский дает более оригинальную разработку метафоры — речь идет об обретении формы, о распрямлении бесформенной материальной оболочки, внутри которой поселяется дух:

До сих пор я был похож (я так ощутил вдруг) вот на эту скомканную в руке перчатку. Похожа ли она видом на руку человеческую? Нет, это просто какой-то кожаный комок. Но вот я дунул в нее, и она стала похожа на человеческую руку. Что-то, чего я понять не мог, дунуло в глубину моего скомканного, искалеченного, измученного существа и выпрямило меня... [Успенский 1953: 703].

Простейший, естественный способ расправить скомканную перчатку — надеть ее на руку. Однако метафори-

ческая мысль Успенского выбирает другой образ: внешняя оболочка тела распрямляется в отсутствие самого тела, силой внедренного в нее духа (воздуха). Здесь совмещаются две метафоры *формы*, классическая и христианская — форма как видимая оболочка тела (перчатка) и форма как воплощение духа.

Внутренний мимесис — это как бы анти-мимесис: переживающий его рассказчик не уподобляется образцу, а расподобляется с ним. Он не становится похож на прекрасную статую — это было бы даже кошунственным желанием с его стороны и противоречило бы его «тяпушкинскому» самоумалению, — но, наоборот, обретает те качества, которых у нее нет. Она — холодный камень, у него же в сердце вспыхивает горячее пламя; она — неподвижное изваяние, он же ощущает в себе рост, телесную и душевную трансформацию; наконец, она — «калека безрукая» [Успенский 1953: 708], он же становится подобен расправленной перчатке, которая «похожа на человеческую руку». Психологический несомненно опознал бы этот недостающий член Венеры¹, с которым отождествляется «выпрямленный» рассказчик, как метафору фаллоса, эрегированного внутренним «дуновением»; тогда весь рассказ Успенского, развивающийся от депрессии к эйфории, читался бы как постепенное преодоление страха кастрации. В любом случае обращает на себя внимание амбивалентность мотива руки, одного из сквозных мотивов рассказа. С одной стороны, есть «идеальная»,

¹ Мотив безрукости Венеры дважды, с почти молитвенной интонацией, повторен уже при описании первого визита в музей: «Я не знал почему, но я знал, что в этих витринах, хранящих обломки рук, лежат действительные сокровища; что надо во что бы то ни стало найти эти руки, что тогда будет еще лучше жить на свете, что вот тогда-то уж будет радость настоящая» [Успенский 1953: 704].

внутренняя рука, рука как чистая форма, которую принимает наполненная духом перчатка; с другой стороны, неоднократно упоминается рука как внешнее орудие слепой и разрушительной силы. Такова рука, которая комкает перчатку, прежде чем в нее дунут; такова рука войны (внешней и гражданской), искажившей облик беззаботного Парижа в 1870—1871 годах: «...на каждом шагу было видно, что какая-то грубая, жестокая, незнакомая с перчаткою рука¹ нанесла всему этому недавно еще раззолоченному „тру-ля-ля“ оглушительную пощечину» [Успенский 1953: 695]; и такова «крепкая, сильная, неумолимая рука действительности» [Успенский 1953: 711], вновь «скомкавшая» рассказчика через несколько лет после встречи с Венерой. Амбивалентность руки — это амбивалентность двух видов мимесиса: внешнего, который искажает формы или же обесценивает их копированием, и внутреннего, который их творит.

По своей деформирующей силе внешний мимесис ничем не отличается от простого разрушения образа, знаменуемого в рассказе повторяющимися мотивами телесных повреждений. Изуродованы трудом мозолистые ступни покойницы в морге; искажены «растрепанные, разрезанные стеклом, пьяные, заплаканные» лица русских новобранцев в поезде [Успенский 1953: 690]², «боль-

¹ Здесь впервые, в негативном модусе, упоминается «перчатка», которая лишь много позже станет метафорой «выпрямленной» души. «Незнакомая с перчаткою рука» — сама по себе политически амбивалентная метафора: она отсылает и к тупой силе правительственных армий, и к революционному насилию народа в дни Парижской коммуны, которой Глеб Успенский сочувствует (ср. толстовскую «дубину народной войны»).

² Для их обобщенного описания рассказчик находит сильную «крестьянскую» метафору развороченной земли: «точно огромный пласт

ные лица» и «больная голова» нищих детей в Лондоне [Успенский 1953: 700]. Другой вариант если не деформации, то дегуманизации человеческого тела — высокомерный лондонский богач, «белотелый *истукан* с сигарою во рту» [Успенский 1953: 700, курсив наш], восседающий на паукообразных рессорах своей модной коляски: еще один, в данном случае метафорический, мотив статуи, предваряющий по контрасту встречу рассказчика с совершенным изваянием Венеры. Что же касается деформации тел искусственных, скульптурных, то сначала рассказчик видит на парижских улицах аллегорические статуи, поврежденные во время прошлогодних боев:

«Вот у богини „Правосудия“ неведомо куда отскочил нос, да и у „Справедливости“ не совсем хорошо на правом виске...» [Успенский 1953: 695]¹.

В дальнейшем он с ужасом воображает опасность, которая грозила на войне самой Венере, и без того «калеке безрукой», — опасность погибнуть от прусского сна-

сырой земли был отодран неведомою силой, оторван каким-то гигантским плугом от своего исконного места, оторван так, что затрещали и оборвались живые корни...» [Успенский 1953: 690]. Это еще одна метафора социально-исторического насилия, наряду с «пощечиной», которую «какая-то грубая рука» нанесла Парижу.

¹ Вероятно, имеются в виду парные каменные статуи Фемиды и Минервы работы Ж.-А. Гудона перед Бурбонским дворцом («законодательным собранием», упомянутым у Успенского в предыдущей фразе); ныне они заменены копиями, а оригиналы, пострадавшие от загрязненного парижского воздуха, перевезены в Шербур. По-французски «справедливость» и «правосудие» обозначаются одним и тем же словом *la justice* и связываются с богиней Фемидой; оттого их, видимо, и путает рассказчик Успенского, припоминая названия статуй.

ряда, от «куска чугуна, пушенного дураком, наевшимся гороховой колбасы» [Успенский 1953: 703], — и с неожиданной теплотой благодарит администрацию музея, вовремя принявшую меры, чтобы уберечь драгоценный шедевр. Однако и благонамеренные поправки телесного образа также ведут к его искажению. В упомянутом выше очерке Успенского «Крестьянин и крестьянский труд» та же администрация Лувра резко осуждается — устами неназванного «русского художника», сопровождавшего рассказчика в музее, — за ее попытку реставрировать Венеру Милосскую, предохранить ее от естественного разрушения мрамора. С этой целью было решено

«немного, чуть-чуть и с величайшею осторожностью, поправить кой-какие наиболее ветхие точки: таким образом, оказалось, что на левом колене и на носу у статуи не то намазано, не то насыпано что-то белое, отчего нос у Венеры Милосской походил на утиный...» [Успенский 1953: 382].

Внешние воздействия всегда калечат образ, будь то слепой удар пули или снаряда или бережные жесты музейного реставратора. «Выпрямить» образ — или душу человека — можно только изнутри, путем духовного контакта. Такой контакт случается лишь редко, самопроизвольно повторяясь в памяти много лет спустя, а между этими моментами человек сам его избегает — не входит в музей, чувствуя себя морально неготовым к новой встрече с Венерой:

«Попробовал было я пойти в Лувр, подошел даже к самым воротам, но просто совестно стало идти: „Что ж я пойду *понапрасну* беспокоить ее? Все равно ничего не выйдет, а *ее* только сконфузишь!..“» [Успенский 1953: 711]¹.

Здесь, в заключительном фрагменте, своего рода эпилоге рассказа, греческая статуя впервые фигурирует как живая личность, участница двусторонних и скорее моральных, чем религиозных, отношений с рассказчиком. Икона вряд ли может «skonфузиться» от приближения недостаточно чистого душой зрителя, учитель Тяпушкин явно переносит на нее свои собственные комплексы. Внешний визуальный образ интериоризировался, конфликт между внутренней и внешней коммуникацией с идеальным образом завершился отказом от внешней коммуникации (во всяком случае, ее минимизацией — заменой подлинного скульптурного образа его условным фотографическим подобием) ради одной лишь внутренней коммуникации как ряда непредсказуемо-спорадических, спонтанно-бессознательных импульсов, опытов душевного «выпрямления».

Такие переживания трудно разделять с другими людьми, общение с которыми плохо дается рассказчику. Через два десятилетия после Успенского Зигмунд Фрейд в очерке «Бред и сны в „Градиве“ Йенсена» (1907) проанализировал душевный опыт литературного героя, который избавился от фетишистского наваждения, вызванного визуальным образом (тоже древней скульптурой — римским рельефом с изображением величественно шествующей женщины), ради любви к реальной барышне — своей целительнице и стихийному психоаналитику. У героя Успенского нет такой подруги и вообще нет непосредственных собеседников. В своей глуши он совершенно одинок, его самоанализ обращен к незнакомым, чужим

¹ Можно усмотреть здесь реминисценцию из эпилога «Дворянского гнезда» Тургенева (молчаливая встреча — фактически не-встреча — Лаврецкого с Лизой в монастыре, где она стала монахиней).

читателям, свою экзистенциальную проблему он вынужден ставить не в лично-аффективном, а в социальном контексте, и в конце его рассказа образ Венеры исчезает не в правильных, «выпрямленных» отношениях с кем-то близким, а в предвидимых и даже злорадно чаемых дрязгах с местными властями. Последняя фраза сельского учителя — «и... такую сделаю „овацию“ волостному старшине Полуптичкину...» [Успенский 1953: 711] — интонационно воспроизводит тот самый эффект, от которого он стремился очистить Венеру Милосскую: *смех*, причем смех одинокий, невеселый и не совсем здоровый. Пусть в нем звучит вызов, а не эротический соблазн, но это все равно агрессивная внешняя коммуникация, а не спокойное душевное просветление.

Избавление рассказчика от депрессии оказалось неполным и недолгим, предвещая печальную судьбу самого автора, спустя несколько лет сломленного психической болезнью. В своем религиозно-демократическом одушевлении учитель Тяпушкин не может освободиться от комплекса «маленького человека», от нервной оглядки на других. Эта оглядка выдает и подводит его, как в романе Виктора Гюго «Человек, который смеется» (1869), возможно знакомом Успенскому, уродливая «улыбка» на лице главного героя делала бессильным его парламентское красноречие перед английскими лордами. У Гюго зрительный образ человека компрометировал его дискурс; герой Успенского, наоборот, пытается сделать зримую фигуру (чужую) опорой для убедительного дискурса. В итоге получается еще одно иллюкутивное противоречие: текст озаглавлен «Выпрямила», но строй речи рассказчика не смогло раз навсегда «выпрямить» даже явление чудотворного образа греческой богини в парижском музее. Остался лишь рассказ об этом ненадежном, неустойчивом исправлении.

ЛИТЕРАТУРА

Пруцков 1958 — *Пруцков Н. И.* Творческий путь Глеба Успенского. М.-Л.: АН СССР, 1958.

Пруцков 1971 — *Пруцков Н. И.* Глеб Успенский. Ленинград: Просвещение, 1971.

Соколов 1968 — *Соколов Н. И.* Г.И.Успенский. Жизнь и творчество. Ленинград: Художественная литература, 1968.

Турбин 1993 — *Турбин В. Н.* Так говорил Тяпушкин: Несколько слов в защиту художественного монолога. По поводу очерка-новеллы Глеба Успенского «Выпрямила» // Русская новелла / Под ред. В.М.Марковича и В. Шмида. Изд-во Санкт-Петербургского университета, 1993.

Тургенев 1981 — *Тургенев И. С.* Довольно // Полн. собр. соч. и писем в 30-ти томах. Сочинения. Т. 7. М.: Наука, 1981.

Тургенев 1983 — *Тургенев И. С.* Поездка в Альбано и Фраскати [1861] // Полн. собр. соч. и писем в 30-ти тт. Сочинения. Т. 11. М.: Наука, 1983.

Успенский 1935 — Глеб Успенский в жизни. М.-Л.: Academia, 1935.

Успенский 1953 — *Успенский Г. И.* Избранное. М.: Гослитиздат, 1953.

Фет 1857—1 — *Фет А. А.* Венера Милосская // Современник. Т. 65. 1857. №10.

Фет 1857—2 — *Фет А. А.* Из-за границы // Современник. Т. 61. 1857. №2.

Barthes 2007 — *Barthes R.* Le Discours amoureux. P.: Seuil, 2007.

Gautier 2002 — *Gautier Théophile.* Romans, contes et nouvelles. Т. 1. P.: Gallimard, 2002 (Bibliothèque de la Pléiade).

Lothe 1963 — *Lothe J.* Gleb Ivanovič Uspenskij et le populisme russe. Leiden: E.J. Brill, 1963.

Pearson — *Pearson Hesketh*. The Life of Oscar Wilde.
Penguin Books, 1988 [1946].

Николай Зубков

*Всероссийская государственная
библиотека иностранной литературы
им. М. И. Рудомино, Москва*

Книжные собрания А. Е. Крученых и А. К. Тарасенкова в литературном быту 1930-х — 1950-х г. (По материалам дарственных надписей на их книгах)

То, что дарственные надписи на книгах — ценный исторический источник, известно давно и хорошо. Но обычно их используют для решения частных задач: истории отношений между теми или иными лицами, иногда — датировки каких-то событий и т. п. Анализ больших комплексов дарственных надписей в сохранившихся собраниях может оказаться полезным и для постановки более общих вопросов.

Такой материал, в частности, дают инскрипты двух крупнейших частных книжных коллекций середины 20 в.: А. К. Тарасенкова (1909—1956) и А. Е. Крученых (1886—1968). Дарственные надписи из библиотеки Тарасенкова были опубликованы в 1981 г. РГБ ([Автографы]), надписи из собрания Крученых (не полностью) — в 2012 г. РГАЛИ ([Инскрипты: 48—15]). Оба комплекса весьма представительны: соответственно 610 и 421 надписанных экземпляров.

Собрания Тарасенкова и Крученых по характеру

близки, но не тождественны. Тарасенков собирал коллекцию русской поэзии 20 в. с претензией на полноту. Его стратегия — характерно коллекционерская: активный поиск партнеров, обмен, заполнение лакун, в том числе заранее известных. Например, отдохавших в доме творчества Дубулты, где сам Тарасенков не бывал, он просил искать в рижских книжных лавках издания, не попадавшие в Россию.¹ Книги свои, как хорошо известно, он переплетал в характерные переплеты (будучи переплетчиком по своей первой профессии), а затем, как еще более хорошо известно, коллекция в полном составе перешла в Ленинскую библиотеку, где хранится отдельно. Описание библиотеки вышло двумя изданиями ([Тарасенков 1966, Тарасенков 2004]).

Совсем иначе относился к своей собирательской деятельности Крученых. Прежде всего, его собрание было заведомо подвижно: он собирал книги не только для постоянного хранения, но и на продажу, которой жил. (Другой основной источник его дохода, начиная с 30-х гг., — консультации по формированию частных библиотек). Но продавалась и перепродавалась все же относительно малая часть библиотеки, большая же функционировала именно как коллекция. О ее задачах и конкретных способах формирования достоверных данных почти нет — впрочем, архив Крученых с этой точки зрения не начинал изучаться², а изданные воспоминания о поэте в том, что касается его собирательства, сводятся в основном к историческим анекдотам [Свидетельств]. Между тем, фигура Крученых как собирателя заслуживает вни-

¹ Об этом ему, например, писала из Дубулты Л. Ю. Брик 4 августа 1949 г. (РГАЛИ, ф. 2587, оп.1, ед. хр. 337, л. 9).

² Характерно, что на большой конференции, посвященной поэту (Москва, 2011), о библиотеке не было сделано ни одного доклада.

мания уже тем, что поэт-библиофил для русской культуры — фигура вообще редчайшая. Многие поэты имели личные рабочие библиотеки, иногда даже большие, как Волошин или Брюсов, но в качестве книжного коллекционера рядом с Крученых можно, пожалуй, поставить только его современника и антипода Демьяна Бедного. Впрочем, Бедный был антиподом Крученых и как коллекционер, поскольку его коллекция — классическое собрание раритетов, Крученых же собирал живую литературу.

Целью, насколько можно судить по имеющимся данным, собрание Крученых имело не полноту (в отличие от тарасенковского), а скорее качественную представительность: коллекционер собирал наиболее значительные, с его точки зрения, образцы современной литературы. Естественно, поскольку и сам он был человеком литературы, прежде всего это были книги близких к нему литераторов, но с 30-х гг. сильно изменилось само понятие «близкого литератора», так что библиотека Крученых представляет круг авторов, значительно более широкий, чем его футуристическое и/или лефовское окружение.¹ В отличие от Тарасенкова, Крученых собирал не только стихи, но и прозу (хотя стихи все же в первую очередь). Особое место занимает большая коллекция детской литературы, пока, к сожалению, совершенно не описанная. Наконец, хранилась библиотека Крученых в полном беспорядке (иначе в его маленьком жилище было и невозможно).

Общее же между собраниями Крученых и Тарасен-

¹ Конечно, уже в 20-е гг. книги Крученых дарили не только лефовцы, но и, например, их конкуренты — конструктивисты. Но увидеть в этом ряду С. Родова или (в те годы) А. Безыменского было бы странно. Исключение, доказывающее, что нет правил без исключений, — В. Казин.

кова — то, что в формировании обеих (особенно у Крученных) важную роль играли дары, причем это было важно не только для собирателей, но и для дарителей, а дарственные надписи как Крученных, так и Тарасенкову, очень часто фиксируют отношение дарителя не только к адресату, но и к его собранию.

Надписи Тарасенкову кратко, но достаточно точно проанализировала Е. И. Яцунок в предисловии к их изданию ([Автографы: 8—10]). Она, в частности, отметила довольно большое количество инскриптов, выражающих восхищение его собирательской деятельностью. Примеры почти наугад: «Анатолию Кузьмичу — королю поэзии — в смысле вещественного обладания оной» (Н. Грибачев — [Автографы: 26]). Или: «А. К. Тарасенкову — для пополнения его легендарной библиотеки» (М. Исаковский — [Автографы: 35]). Некоторые из постоянных дарителей делали инскрипты такого типа часто (Исаковский, М. Матусовский, у С. Кирсанова таких надписей половина), некоторые эпизодически (А. Жаров, Н. Ушаков, Е. Долматовский, А. Твардовский и др.), некоторые ни разу (А. Безыменский, Н. Рыленков, В. Луговской). По моему подсчету, надписей Тарасенкову, где так или иначе упоминается его собрание, сохранилось 63, т. е. примерно 10% от всех надписанных книг.

Можно заметить некоторые нюансы содержания этих надписей. Несколько раз, например, говорится или намечается, что в тарасенковской библиотеке лишь немногие книги читаются — у нее другое предназначение. Пример — надпись-эпиграмма С. Маршака:

Нет, он книжек не читает,
Что ему мой звонкий стих!
Он одних переплетает,
Критикует он других ([Автографы: 46]).
Или инскрипт Л. Ошанина: «Толе Тарасенкову
в его коллекцию. А может прочтешь?»
([Автографы: 55]).

Интересно, что в нескольких случаях подаренный экземпляр назван «обязательным»: дважды такую надпись сделал Твардовский, один раз — А. Яшин, причем он забрал слова «обязательный экземпляр» в кавычки, указывая тем самым, что понимает их терминологичность. Ушаков, видимо, в том же смысле употребил в одной из надписей слова «непременный экземпляр». Таким образом, существовало мнение, что необходимость передачи книги Тарасенкову равнялась необходимости ее поступления в государственные библиотеки. В том же ряду, на наш взгляд, стоит надпись Кирсанова: «В центральную библиотеку поэзии им. А. К. Тарасенкова» ([Автографы: 37]). Она довольно ранняя: сделана в 1939 г. Видимо, именно в те годы стало осознаваться общественное значение тарасенковской коллекции.

Несколько раз (не часто) дарители указывали на редкость или особый характер подаренного экземпляра. Один из таких примеров — надпись Н. Асеева:

К Анатолию Кузьмичу
Прямо в руки я прилечу.
Не гони меня зол и яр, —
Я сигнальный лишь экземпляр! ([Автографы: 16])

Наконец, лаконичней и ярче всего выразил отношение к коллекции Тарасенкова не кто иной, как Крученых в 1944 г.: «А. Тарасенкову сейфу музею и другу от Разбойника А. Крученых» ([Автографы: 41]). Из всего этого вид-

но, что собрание Тарасенкова в литературском сообществе воспринималось как аналог национальной библиотеки или даже архива печати по разделу поэзии.

К библиотеке Крученых, как понятно из сказанного, это относиться не может, но в целом надписей, характеризующих ее, там едва ли не еще больше.¹ Своеобразие им придает двойная функция собирательства Крученых: для хранения и для продажи. Книга с нейтральной надписью, не несущей особой информации, теоретически могла быть продана, а наличие такой надписи все же повышало ее продажную стоимость. То, что такие случаи предусматривались, подтверждается наличием надписей, *запрещающих* продажу. Это четко видно в нескольких случаях, когда один и тот же даритель надписывал книги (иногда два экземпляра одной книги) различными способами. Например, Исаковский обычно делал надписи такого типа: «Тов. Крученых — для его собрания», «А. Крученых на хранение». Но на одном из изданий («Избранные стихи и песни», 1940) появляется: «А. Крученых — на его усмотрение» ([Инскрипты: 82]), причем другой экземпляр последней книги на три месяца раньше был надписан просто: «А. Крученых — от автора». Таким образом, явно, хотя и осторожно, предусматривается возможность того, что книга перейдет в другие руки. С. Бабаевский на экземпляре «Кавалера Золотой звезды» и одном из экземпляров повести «Гусиный остров» дал подробные библиографические справки (об их функции ниже), а другой экземпляр «Гусиного острова» подписал

¹ Довольно многочисленны также и комплименты Крученых — поэту. В качестве только одного примера приведу две почти тождественные (причем поздние, 1955 и 1961 г.) надписи Асеева: Алексею Елисеевичу Кручёных Искателю слов точёных [...] ([Инскрипты: 55]). Алешеньке Крученых — мастеру слов точеных [...] ([Инскрипты: 56]).

просто «... в честь нашей дружеской встречи» (все три подарены в один день — [Инскрипты: 56]). Примечательны и две надписи В. Ардова на его сборнике «Озорник», хотя они сделаны с интервалом в 8 лет, так что повторное дарение могло быть, как нередко бывало у Крученых, вызвано чьей-то забывчивостью. Первая гласит: «Алексею Елисеевичу Крученых в личное пользование», то есть опять же «на усмотрение». Вторая четко предусматривает: «Крученыху А. Е. в его коллекцию современной литературы» ([Инскрипты: 51]). В связи с такими случаями особое значение приобретают многочисленные надписи, связывающие пребывание в собрании Крученых с вечностью, употребляющие слова «архив» или «музей»:

«А. Крученых в его неповторимый архив» (А. Архангельский — [Инскрипты: 52]);

«Алику Крученых Сартоморталисту слов в музей опечуток» (Артем Веселый — [Инскрипты: 67]);

«Ключарю вечности — А. Крученых, — на вечное хранение от автора» (Н. Богданов — [Инскрипты: 58]), — и мн. др.

Раннее появление слов «архив» и «музей» доказывает, что сам факт хранения в библиотеке Крученых литературы уже с конца 20-х г. стали мыслить общественно значимым фактом, как и (позднее) в библиотеке Тарасенкова.

Любопытно, что на обеих книгах, подаренных А. Вознесенским, указана (среди прочего) их цена на черном рынке ([Инскрипты: 68]). Общее содержание надписей не позволяет предположить, что эти экземпляры могли продаваться (в одном случае даже прямо оговорено: «Прошу Вас, Алексей Елисеевич, не передаривайте никому»), но молодой поэт сообщал тем самым сведения, важные для старого букиниста.

Архивная функция собрания Крученых подчеркивается и тем, что на многих экземплярах вместе с дарственной надписью или (говоря строго) вместо нее записыва-

лись примечания об истории создания, публикации и т. п. произведения. (В библиотеке Тарасенкова такие случаи тоже встречаются, но во много раз реже). Вот лишь первый по алфавиту из таких примеров. На экземпляре поэмы М. Алигер «Зоя» в издании 1945 г. автором отмечено: «Это перепечатка с первого издания поэмы („Мол. гв.“, 1942), в котором по недосмотру техреда вкралась одна ошибка: выпал конец партизанской главки» ([Инскрипты: 48]). Нам неизвестно, сделала ли Алигер подобную важную для текстолога отметку на собственном экземпляре, но во всяком случае она сочла, что экземпляр Крученых должен такую информацию сохранить. Подобного рода записи она делала почти при каждом дарении. И. Андроников почти на каждой подаренной книге делал примечание о ее порядковом номере в ряду своих изданий. С. Васильев на экземпляре поэмы «Москва за нами» написал: «Эта поэма писалась мною на подоконнике отбитой у немцев избы в десяти верстах от Бородина, заваленного немецкими трупами и танками» ([Инскрипты: 62]). Наличие или отсутствие таких сведений — интересная характеристика дарителя. Из тех, кто давал их всегда или очень часто, укажу еще на Е. Долматовского; не встречаются они из регулярных дарителей у Асеева и Исаковского.

Надписи на книгах Крученых могли делаться и не при дарении, что иногда очевидно, например: «Алексею Крученых. Очень рад найти у вас эту археологическую раскопку, — первую свою книжку (1917 — 1921)» (П. Антокольский — [Инскрипты: 49]).¹ Форма надписи с обра-

¹ Интересна аналогичная надпись Вс. Иванова: «Вижу и книгу, и себя такого впервые. Что делает А. Крученых! Чудеса» ([Инскрипты: 76]). Здесь он явно забыл, что за полтора года до этого уже дарил то же иркутское издание «Бронепоезда 14—69», причем с надписью уже отмеченно-

шением указывает, что акт дарения все же происходит, но из содержания видно, что она уже находилась у собирателя. Встречаются случаи передаривания, один из которых удостоверен автором — первоначальным дарителем: «Алексей Елисеевич Крученых получил эту книгу без моего ведома. Теперь отдаю ее ему с ведома моего» (Н. Кальма; выше — ее же инскрипт Асееву. [Инскрипты: 84]). На мой взгляд, появление таких надписей, постфактум авторизирующих принадлежность книги Крученых, тоже подчеркивает общественное значение библиотеки — иначе авторизация была бы излишним педантизмом.

Архивная функция библиотеки Крученых проявлялась и в том, что люди передавали ему лично дорогие для них экземпляры книг других авторов. Так, в его собрании сохранился экземпляр сборника Исаковского «Наказ сыну», который жена А. Яшина посылала ему на фронт, о чем говорят ее и его надписи ([Инскрипты: 122]. Видимо, позже на титульном листе книги расписался сам Исаковский). Другой случай — экземпляр сборника Я. Смелякова «Дорога» с почти откровенно любовными надписями автора Л. Либединской (Толстой) и ее надписью на обертке: «Я. Смеляков — мне. Л. Толстая» ([Инскрипты: 127]).

Тарасенкову в его собирательской деятельности помогала абсолютная коммуникабельность, способность одновременно дружить (в полном смысле этого слова) с Л. Брик и А. Сафроновым, с О. Берггольц и А. Безыменским. Кроме того, он занимал достаточно видное официальное положение (зам. главного редактора «Знамени» и «Нового мира», зав. редакцией в «Советском писате-

го нами типа: «Крученых — в личную собственность».

ле»). Крученых, напротив, с официальной точки зрения был изгоем, не издававшимся, не работавшим и вообще неизвестно на каких правах (даже несмотря на формальное членство в Союзе писателей)¹ существовавшим. Но представление о нем как о человеке, полностью выпавшем из литературной жизни, опровергается и воспоминаниями в их совокупности, и составом его библиотеки. Простой список авторов инскриптов в ней — всего около 200 имен — не только широк, но говорит и о достаточно прочных связях в литературном истеблишменте.

В большой мере круг общения Крученых определялся литературным прошлым. Связи с ним сохраняли старые друзья (Асеев, Б. Пастернак), авторы младшего поколения, успевшие войти в окружение ЛЕФа (Л. Кассиль, С. Кирсанов), бывшие конструктивисты (Сельвинский, В. Инбер, В. Луговской²), наконец, люди, прежде находившиеся на периферии общения футуристического и постфутуристического круга: сверстники Крученых (И. Эренбург) и более молодые (И. Андроников, С. Маршак и др.). Среди еще более молодых дарителей — немногочисленные печатавшиеся продолжатели традиций авангарда: Н. Глазков, а в следующем поколении — А. Вознесенский.³ Замечу, что это литераторы, которые в послевоенной

¹ Крученых был принят в Союз в 1942 г., и возможность столоваться в ЦДЛ спасла его от голодной смерти.

² Надписей Луговского на его книгах зафиксировано две ([Инскрипты: 92]) — обе на книгах начала 30-х гг., но одна из них датирована 1946 г., а вторая, судя по содержанию, — не раньше того же времени: «А.Е. с большой нежностью, ибо мы уже старше В. Л.».

³ Инскрипты 60-х гг. остались почти не описанными, поэтому я не знаю, сохранились ли в собрании Крученых дары Е. Евтушенко, Б. Ахмадулиной, В. Сосноры.

интеллигентской среде имели репутацию писательской, а чаще всего и человеческой доброкачественности. Они имели одних читателей, а потому силой вещей становились если не друзьями, то добрыми знакомыми и знакомили друг друга со своими знакомыми.

Но не все дарители Крученых вписываются в этот круг. Во-первых, среди них были люди, высоко поставленные в литературной иерархии, причем К. Симонов по крайней мере до конца 50-х г. стоял даже выше собственно литературной среды: он принадлежал к кругам правительственным.¹ Между тем, дарственная надпись литератора литератору — это как минимум знак того, что получателя надписи считают коллегой. Может быть, впрочем, не случайно, что надписи Симонова относятся ко времени вслед за принятием Крученых в ССП ([Инскрипты: 103—104]).

Регулярные контакты с почти столь же высокопоставленным С. Михалковым объяснить нетрудно. Во-первых, тот и сам был, кажется, очень легок на общение с самыми разными людьми, во-вторых, Крученых был с ним связан через Н. Кончаловскую. С ее отцом Крученых не прерывал приятельских отношений, Кончаловский регулярно дарил ему каталоги своих выставок, в том числе в 1947 г. — «в память давно прошедших дней «Бубнового валета» ([Инскрипты: 88]), а надписи Натальи говорят о еще более душевных отношениях. Более 100 инскриптов самого Михалкова имеется в неопisanном собрании детской литературы (см.: [Инскрипты: 13]), а в описанной

¹ Характерна фраза из беллетризованных мемуаров, относящихся уже к 60-м годам, сталкивающая именно эти два имени: «На поэта Крученых ЦДЛ-овская обслуга неизменно смотрела свысока, чуть ли не с презрением: мол, ходят тут всякие. И она же подобострастно кланялась Симонову» ([Андреева]).

части коллекции — довольно любопытный его комментарий к надписи, некогда полученной им самим от ростовского поэта Д. Кузнецова ([Инскрипты: 88]). Вероятно, личная симпатия здесь была сильнее и социальной дистанции, и все более со временем подмоченной репутации Михалкова.

Несколько книг библиотеки Крученых были подарены ему бывшими литературными противниками. Инскрипты старых знаньевцев (А. Серафимовича, Н. Телешова, В. Вересаева) относятся к военному времени, когда и они (по возрасту), и Крученых (по статусу) принадлежали к литературному прошлому и могли представлять друг для друга исторический интерес независимо от прежнего антагонизма. Впрочем, надпись Вересаева на его переводе гомеровских гимнов указывает на интерес более пристальный: « [...] Вы меня поражаете и привлекаете упорной честностью, которую идете по намеченной Вами дороге» ([Инскрипты: 71]).

Есть более труднообъяснимые случаи. Можно, например, отметить не слишком выразительные, но несколько выходящие за рамки чисто формальных надписи двух старых врагов ЛЕФа: Демьяна Бедного и А. Безыменского ([Инскрипты: 57]). Еще удивительнее уже упомянутые надписи С. Бабаевского. Даже если их встреча с Крученых была единственной, достойно замечания, что она вообще была — при том, что автор «бесконфликтных» романов и поэт-заумник друг для друга должны были быть абсолютно одиозны. В библиотеке Крученых есть также несколько весьма дружеских надписей от С. Васильева — автора антисемитской поэмы «Без кого на Руси жить хорошо», причем последние из них относятся к оттепельному времени, когда все идеологические репутации уже вполне устоялись. Воспитание и окружение Крученых с антисемитизмом, кажется, несовместимы, но о его добром знакомстве с Васильевым есть и мемуар-

ные свидетельства.

Насколько можно судить, совершенно не представлены в библиотеке Крученных поэты фронтового поколения (за исключением не воевавшего Глазкова), а из деревенских поэтов и писателей есть всего один,¹ но отношения с ним представляют особый интерес: это Исаковский.

Литературная позиция Исаковского, вообще говоря, нуждается в особом серьезном исследовании, но, по крайней мере, совершенно ясно, что он был антимоdernистом. Все его высказывания о поэзии не оставляют ни малейшего сомнения на этот счет. Исаковский не только отвергал крайний авангард (впрочем, Хлебникова — с любопытными оговорками — см. его статью «Заметки о поэзии» [Исаковский: 4: 11]), но и почти открыто противопоставлял себя и Твардовского Маяковскому. Ясно, например, что заглавие его статьи к 50-летию Твардовского (1960) «Наш лучший поэт» ([Исаковский: 4: 24])² содержит полемику со знаменитой резолюцией Сталина. Легко читаемые намеки на ту же резолюцию есть и в статье к 60-летию (когда вся обстановка вокруг Твардовского была уже другой), причем Исаковский считает нужным напомнить: «Александр Трифонович Твардовский безусловно самый крупный, самый одаренный из всех нас, русский поэт. Мне уже приходилось писать об этом» ([Исаковский: 4: 45]). В одном из писем Твардовскому из чистопольской эвакуации высказано неодобрение московским поэтам, читающим свои «ранние», то есть намеренно, по мнению Исаковского, ото-

¹ Лишь условно к этой группе писателей может быть отнесен Яшин.

² Как отмечено в комментарии, в газете «Правда» статья была опубликована под заглавием «О любимом поэте», но еще при жизни Исаковского в сборниках статей и собраниях сочинений она печаталась именно под таким названием — вероятно, первоначальным.

рванные от «сегодняшнего дня» стихи ([Исаковский: 5: 52—53]). Можно предположить, что среди участников этого вечера был Пастернак и уж почти наверняка — Асеев. Исаковский чувствовал себя в этой среде чужим. (Впрочем, по воспоминаниям Е. Долматовского, Исаковский в Чистополе часто и по-доброму общался с Пастернаком, который жил по соседству [Долматовский]. В Москве они знакомство, кажется, не поддерживали). Насколько можно судить по описи его архива,¹ никто из сугубо интеллигентских литераторов не был его постоянным корреспондентом, а значит, и близким приятелем. Между тем, его контакты с Крученых, судя, по количеству и характеру надписей, были не близкими, но регулярными. Эти надписи кратки, в первых из них использована даже официальная форма «тов. Крученых», что примечательно, поскольку в инскриптах, как и вообще в прозе, Исаковский был склонен к многословию.² В то же время их довольно много.³ Я думаю, что Крученых был интересен Исаковскому именно как собиратель и притом не отталкивал его лично — может быть, потому, что оба они, обладая противоположными взглядами, вкусами и характерами, до конца сохранили нестоличность поведения. Связующим же звеном между ними, почти несомненно, был Тарасенков — их, скорей всего, единственный близкий общий знакомый.

Интересы Крученых, Исаковского и Тарасенкова переплетались в собирании не только изданных книг,

¹ РГАЛИ, ф. 1373. Сам архив пока закрыт для исследователей.

² Сравнение с инскриптами Исаковского Тарасенкову ([Автографы: 35], особенно №207) показывает это достаточно ясно.

³ Публикация РГАЛИ фиксирует 9 экземпляров книг Исаковского с его дарственными надписями ([Инскрипты: 82]), но она не исчерпывающая (см. [Инскрипты: 13]).

но и литературского и околотитулярного фольклора. Мелочи литературной жизни Крученых фиксировал разными способами, один из которых — серии примечаний авторов и других лиц на полях сборников эпиграмм и пародий, описанные вместе с инскриптами. Исаковский если не собирал, то хранил в памяти немало литературских анекдотов.¹

Наконец, Тарасенков хранил машинописные сборники неудобных для печати стихотворений, преимущественно эпиграмм, составленные их авторами.² Каждый из них имел два экземпляра: один для Тарасенкова, другой для автора. Первым (в конце 40-х г.) такой сборник составил Безыменский, за ним последовали Исаковский, Л. Никулин и З. Паперный. Исаковский составил два сборника под названием «Домашние стихи» с выходными данными «Москва, Тарасениздат». В архивном фонде Тарасенкова в Гослитмузее сейчас хранится второй сборник, составленный в 1954 г.³ Тарасенковский экземпляр

¹ Не могу отказать себе в удовольствии привести один из них, записанный Исаковским для Тарасенкова на обороте программы вечера белорусских поэтов, где они, очевидно, сидели в президиуме: «Когда в Москву приехал Р. Роллан, когда многие писатели встречали его, навстречу к нему бросился М. Горький, чтобы поздороваться с ним. — Здравствуйте, дорогой Р. Роллан, — сказал М. Горький. — Позвольте дружески пожать Вашу руку. — Извините, — ответил Р. Роллан. — Я в первую очередь здороваюсь с женщинами. И Р. Роллан подошел к Ф. Гладкову, поздоровался и поцеловал его нос» (РГАЛИ, ф. 2587, оп. 1, ед. хр. 455, л. 2).

² В одном ряду с этим увлечением стоят шаржи самого Тарасенкова, которые вначале подбирал Крученых, а потом стала собирать жена Тарасенкова — М. Белкина. По ее свидетельству, «Крученых на меня очень сердился, но я не уступала» (РО ГЛМ, ф. 410, оп. 1, ед. хр. 13).

³ РО ГЛМ, ф. 410, оп. 2, ед. хр. 124.

первого сборника (1952), видимо, остался пока в части архива, не переданной на государственное хранение, экземпляр Исаковского, возможно, скрывается под непрозрачным описанием в описи его фонда в РГАЛИ. Существование «Домашних стихов» не было большим секретом, а потом некоторые из этих эпиграмм сам Исаковский счел нужным и смог включить в собрание сочинений, но о них не упоминается в опубликованных (явно очень ретушированных) мемуарах. Стоит еще сказать, что машинопись, несмотря на очень плохое зрение, изготовлял сам Исаковский и сделал это на редкость красиво: сказалось, видимо, что в молодости он владел ремеслом наборщика¹ (что, между прочим, могло его еще ближе связывать с Тарасенковым — профессиональным переплетчиком).

Как видим, за шесть или семь лет было составлено не так много сборников, но ясно, что Тарасенков относился к этому делу всерьез. Как мы уже видели, иногда² они даже оформлялись с выходными данными несуществующего издательства. Нетрудно себе представить, чем это могло быть чревато, тем более, что даже до XX съезда КПСС Тарасенков не дожил (точнее, умер в самый день его открытия). Первый же выпуск «Домашних стихов» был составлен еще при жизни Сталина. Но само существование сборников, возможно, даже афишировалось: коллекция должна была пополняться, причем иногда сочинениями прямых антагонистов, как Безыменский и Паперный. Между прочим, во второй сборник Исаковского включены две его старых (1930 г.), довольно едких

¹ См. письмо Исаковского Тарасенкову от 15 октября 1955 г. ([Исаковский: 5: 169]).

² Кроме книжечки или книжечек Исаковского так оформлен еще сборник Никулина (РО ГЛМ, ф. 410, оп. 2, ед. хр. 125).

эпиграммы на Безыменского, одна из которых вполне адекватно характеризует его как сатирика:

Стиль — ударный.
Рифма — очень звонкая.
Бьют они противника безбожно.
В них ирония
Такая тонкая,
Что ее заметить невозможно.
Безыменский эти эпиграммы
Продает в Москве на килограммы.¹

В свою очередь, у Безыменского есть эпиграмма на Исаковского, тоже небезобидная (и очень злобная — на Твардовского).

В 1955 г. Тарасенков вписал в принадлежащий Крученых сборник С. Васильева «Взирая на лица» эпиграмму Исаковского на А. Корнейчука из первого выпуска «Домашних стихов», причем указал выходные данные самиздатского сборника:

«Из книги «Домашние стихи» М. Исаковского, изд. А. К. Тарасенковым (Тарасениздат). — М., 1952, тираж 2 экз.:

А. Корнейчуку, пьеса которого «Калиновая роща» уже в пятнадцатый раз передается сегодня по телевизору

Ваш талант я, право, не порочу,
Но приходит мысль по вечерам:
Чтоб смотреть «Калиновую рощу»,
Надо выпить этак двести грамм.
Двести грамм. И даже лучше с гаком.

¹ Там же, ед. хр. 124, л. 8.

Триста тоже будет ничего:
В Вашей пьесе все покрыто лаком
И полезно спиртом смыть его.
27 октября 1951 г.

Переписал издатель А. Тарасенков

4/IV.55».

Два года спустя (т. е. уже после смерти Тарасенкова) Исаковский добавил к этому: «С подлинным верно М. Исаковский 20/III 57 г.» ([Инскрипты: 64]).

Сама по себе эпитафия одного орденосного¹ автора на другого — конечно, не криминал, тем более после 1953 г. Корнейчук, вполне возможно, был даже постоянным предметом насмешек. Ему, в частности, адресована одна из эпитафий Безыменского — по обыкновению грубая, но против обыкновения не тупая.² Но письменное указание на существование самиздатского сборника, хотя бы и в двух экземплярах — это даже в самое «теплое» время 1957 г. и даже самому привилегированному писателю могло стоить по крайней мере нервозности.

Вслед за этой эпитафией вклеен листок с таким диалогом:

¹ Замечу, между прочим, что, в отличие от большинства писателей-орденосцев, Исаковский никогда не занимал никаких официальных постов в писательских структурах, а лишь избирался депутатом Верховного Совета РСФСР.

² В академии наук Заседает Корнейчук. Все меняется на свете, Но бессмертны жопы эти. (РО ГЛМ, ф. 410, оп. 2, ед. хр. 122, л. 85).

«Наверно, критик Озеров
Рожден от двух бульдозеров.
Где карандаш его пройдет,
Там ни былинки не растет.
Кажется, это Исаковского

29/III 57 В. Субботин

Это сочинил не я. Но, кстати сказать, я знаю другой вариант, который тоже сочинил не я:

Литературный критик Озеров
Произошел от двух бульдозеров:
Где карандаш его пройдет,
Там ни былинки не растет.

М. Исаковский

8/IV 957» ([Инскрипты: 64]).¹

Итак, весьма известный, орденосный и титулованный литератор с достаточно определенной (и заслуженной) читательской репутацией оказывается озабочен сохранением для истории не только явной, но и скрытой стороны своей работы — и ради этого или в связи с этим вступает в общение с литератором-изгоем, который по всем прочим критериям ему чужд. Но большая частная коллекция тем самым становилась для писателя своего рода резервным фондом по сравнению с коллекцией публичной.

Вообще говоря, нуждается в объяснении, зачем было так усердно поддерживать Крученых или Тарасенкова авторам, чьи книги и без того гарантированно попадали в Ленинскую и Государственную Публичную библиотеки

¹ Оказалось, что эпиграмма принадлежит Паперному, и ее авторский вариант несколько отличается от обоих сообщенных Крученых: Редактор Виктор Озеров Рожден от двух бульдозеров. Где карандаш его пройдет, Там и травинки не растет. (РО ГЛМ, ф. 410, оп. 2, ед. хр. 124, л. 4об).

по обязательному экземпляру. Справедливо, но недостаточно объяснять это тем, что Крученых дарили книги по дружбе или из филантропии, а Тарасенкову — просто по дружбе. Тогда, по крайней мере, остается непонятным, почему в дарственных надписях тому и другому так часто подчеркивается значимость попадания экземпляра именно в эту коллекцию. Вероятней всего, дело в том, что в частной коллекции экземпляр (тем более подписанный) перестает быть обезличенным. Книга советского писателя в библиотеке свидетельствует о его *официальном* признании, та же книга на полке Крученых говорит о ее участии также и в *неофициальной* литературной жизни. Это весьма очевидно в случаях с комментариями к изданию (только в такой библиотеке они и могут быть сделаны) или с составлением неподцензурных сборников. Личная библиотека здесь воспринимается как место, откуда со временем выйдет наружу то, что не может быть явным сегодня. Безыменский так надписал уже перепечатанную тетрадь:

Издатель! верю я: трудился ты не даром!
Ведь странен и лукав читательский успех:
Запомнят этот труд, наверно, крепче всех,
Хотя у книги сей всего два экземпляра.¹

Обнародование эпиграмм Безыменского нельзя было представить себе даже в самом отдаленном будущем, потому что больше половины из них матерные, а снятие табу на мат было, конечно, еще невообразимее, чем падение советской власти. Но все равно мыслилось, что в собрании Тарасенкова (и только в нем) эти эпиграммы могут таинственным образом сохранить жизнь и войти

¹ Там же, ед. хр. 122, на форзаце.

в читательскую память. Архив, которым становилась частная библиотека, оказывался уже не только частным, потому что само осознание архивной функции библиотеки было публичным. Вбирая в себя более или менее всю литературную продукцию, независимо от личных отношений и расхождений ее авторов, она становилась также площадкой, где сами эти отношения теряли остроту, различия нивелировались, а значит, разные языки, существовавшие в культуре, могли пересекаться без тех смертоносных последствий, что были неизбежны в официальной атмосфере проработок и навязанных псевдодискуссий.

ЛИТЕРАТУРА

Автографы — Автографы советских поэтов из коллекции А. К. Тарасенкова. М., 1981.

Андреева — *Андреева Ю.* Ближнее море. Спб., 2011.

Воспоминания — Воспоминания о М. Исаковском. М., 1986.

Долматовский — *Долматовский Е. А.* Он воевал стихом и песней // День поэзии 1979. М., 1980.

Инскрипты — Советский художественный авангард: Инскрипты книжного собрания РГАЛИ. Вып. 1. М., 2012. С. 48—115.

Исаковский — *Исаковский М. В.* Собрание сочинений. М., 1982.

Свидетельства — Алексей Крученых в свидетельствах современников / Сост. ... Сергея Сухопарова. München, 1994.

Тарасенков 1966 — Русские поэты XX века: 1900—1955: Библиография. — М., 1966.

Тарасенков 2004 — Русские поэты XX века: 1900—1955: Материалы для библиографии / Сост. А. К. Тарасенков, Л. М. Турчинский. М., 2004.

Лёля Кантор-Казовская

The Hebrew University of Jerusalem

«Темницы» Пиранези и взгляды на когнитивную природу фантазии и сна в Италии 18 века

Джованни Баттиста Пиранези очень рано в своей жизни понял, что при сложившейся конъюнктуре архитектором ему не стать, и увлекся исследованием римских древностей. Он прославился, в основном, как археолог и автор многочисленных гравюр с топографическими видами Рима — именно его гравированные «ведуты» сделали образ города широко известным задолго до изобретения фотографии. Однако его карьера гравера началась не с этого, а с серии архитектурных фантазий, «Архитектура и перспектива, первая часть» (1743). Серия была сделана под очевидным влиянием театральных декораторов, под руководством которых он изучал перспективу; и именно внутри нее в его творчестве появилось первое изображение темницы.

Он продолжал работать и в последующие годы в жанре фантазий. Следующие серии, «Гротески» (1747—1748) и «*Invenzioni capric de' Carceri*» («Темницы», первое изд. 1749), были уже более независимы от влияний и поэтому они выглядят более загадочными. Так, все еще не найдено никакого убедительного объяснения замыслу второй из них, состоявшей из 14 гравюр (16 — во втором издании), которые изображают мрачные, подобные лабирин-

там, тюремные интерьеры, непохожие ни на одну реальную тюрьму. Художник больше никогда не возвращался к этому необычному стилю и к этой теме; очевидно, что «Темницы» представляют собой уникальный эксперимент. Обе новые серии появились вскоре после поездки Пиранези в Венецию, где он провел несколько лет, и не исключено, что дух эксперимента заразил его там. Надо отметить, что художественная и интеллектуальная атмосфера Венеции тогда была заметно иной, чем в Риме — здесь не так доминировала церковь, зато процветала пресса, пропагандировавшая интерес к мировым достижениям философии и науки, так что многие итальянские интеллектуалы предпочитали печататься именно там. Среди венецианских коллег наиболее тесные связи сложились у Пиранези с Тьеполо, который повлиял на его стиль рисовальщика, и с ученым архитектором Томмазо Теманца, чей интерес к математике и физике подвел его к исследованию конструкций арок и сводов [Purpi 1987: 217—264]; [Nevola 2009: 42—49]. Не случайно именно эти конструкции составили основной архитектурный мотив серии «Темниц».

К настоящему времени существует уже много интерпретаций этой серии, но ни одна из них не дает внятного и исчерпывающего объяснения заключенным в ней многочисленным мотивам, аллюзиям и идеям. Именно поэтому каждый следующий наблюдатель снова возвращается к попытке истолкования «Темниц», повторяя те же вопросы, что и его предшественники. Противоречий слишком много, и зритель по-настоящему даже не может быть уверен, что эти воображаемые здания, названные «Темницами», действительно представляют собой тюрьмы: они пестрят оконными решетками и цепями, но при этом архитектура некоторых листов имеет характер дворцовой и лишь часть помещений замкнута. Подчас «пленники» — а кажется, что некото-

рые из них подвергаются пыткам — находятся в открытом пространстве, которое представляет собой ничем не ограниченную перспективу. Положение других персонажей неясно; большинство из них свободно передвигаются по залам, пересекающимся лестницам и мостам, или сидят и беседуют в этих громадных площадях. Некоторые стесненные, кажущиеся подземными, залы и помещения порой ярко освещены (особенно в первом издании), но временами становятся темными или мрачными. То тут, то там классические детали связывают «Темницы» с римской античностью, но этот вывод немедленно вступает в противоречие с причудливым сочетанием готических и ренессансных форм.

Состояние неопределенности присуще и самому пространству: зритель вправе сомневаться и в том, видит ли он интерьер или экстерьер. Художник часто играет с оптическими и перспективными иллюзиями, мешая восприятию реального положения объектов и расположения арок [Vogt-Göknill 1958]. В своих предыдущих работах Пиранези, как правило, использовал прямую перспективу с фиксированной точкой зрения. В «Темницах» точка зрения меняет положение, а потому так противоречивы пространственные подсказки. Неизвестно откуда берущиеся клубы дыма, а также пересекающиеся формы препятствуют любой отчетливой ментальной реконструкции архитектурного пространства. В глазах писателей-романтиков XIX века, которые первыми восхищались «Темницами», все это представляло скорее архитектуру снов, чем собственно архитектуру. [Keller 1966]. Многие поздние толкователи также считали эти интерьеры выражением психологического напряжения или болезни. Олдос Хаксли сравнивал их с кафкианским миром хаоса [Huxley 1949]. Маргерит Юрсенар описывала их как метафору апокалипсического ужаса [Yourcenar 1984: 88—128]. Теоретик архитектуры Манфредо Тафури полагал, что

Пиранези изображает темную сторону эпохи Просвещения, что характеризует его как родоначальника архитектурного модернизма и провидца неразрешимых социальных проблем настоящего [Tafari 1987].

Пиранези, конечно же, не думал в таких категориях, и тем более не бредил, но какие мысли он сам мог вкладывать в свои работы? В попытках ответить на этот вопрос искусствоведы пытались исследовать ту культуру, из которой они появились. Тема темницы существовала и прежде в театральных декорациях XVIII века, но этот факт вряд ли исчерпывает смысл гравюр Пиранези. В переработанном втором издании художник дает некоторый ключ, добавляя в него детали, включая надписи, которые указывают на историю древнего Рима. Более того, второе издание «Темниц» появилось одновременно с его археологическим трактатом «О великолепии и архитектуре римлян» (1761) — этот факт дает основание предполагать связь между его гравюрами и исследованиями римской архитектуры. Маурицио Кальвези даже предположил, что Пиранези имел в виду гиперболизированное изображение древнеримской Мамертинской тюрьмы, и что, следовательно, смысл «Темниц» заключен в демонстрации суровости и справедливости римского законодательства. Кальвези связывает «Темницы» с культурой Просвещения, проводя параллели между графикой Пиранези и работами таких философов XVIII века, как Джамбаттиста Вико и Монтескье, которые обращались к римскому праву в изложении своих взглядов на общество [Calvesi 1983: 339—360]. Однако позже Сильвия Гавуццо-Стюарт дала еще более обоснованное объяснение тех же самых деталей скорее как системы личных аллюзий. В переработанной серии «Темниц» она видит отражение не археологических или историко-социологических изысканий Пиранези, а скорее его конфликта с его покровителем, который сначала обещал ему помощь

в публикациях археологических трудов, но потом пошел на попятный [Gavuzzo-Stewart 1999]. В отличие от предыдущих исследователей, автор настоящей статьи однажды предположила, что «Темницы» отражают националистическую архитектурную программу Пиранези. Как и Теманца, Пиранези принадлежал к той школе, которая отрицала греческую архитектуру стоечно-балочных конструкций в пользу этрусско-романского архитектурного языка стен и арок [Kantor-Kazovsky 2006].

Все эти изыскания, несомненно, пролили свет на некоторые детали гравюр Пиранези, однако ни одно из них не смогло дать всеобъемлющего объяснения «Темниц». Как признал Эндрю Робисон, самый добросовестный исследователь работ художника, вопрос «Что же означает пространственная неопределенность Carceri» по-прежнему не получил убедительного ответа [Robison 1986: 43]. Сегодня я полагаю, что феноменом, на котором исследователи должны были бы сосредоточиться, является сама противоречивость и неопределенность «Темниц» на всех уровнях, не позволяющая прийти к идеальной интерпретации. Конкурирующие между собой интерпретации предлагались одна за другой, пока сомнению не подвергалось намерение Пиранези создать безупречное и логически постижимое, рационально построенное произведение искусства. Но может быть, это как раз и не входило в его планы, и поэтому стоит попытаться увидеть его работу как симптом отказа от этой модели, который в это время постепенно начинает проявлять себя пока только в единичных художественных явлениях. Принцип, лежащий в основе этого смещения в понимании искусства, несколько позже сформулировал Кант, который был лишь на четыре года старше, чем Пиранези и мыслил в терминах тогдашней когнитивной науки. Обобщая споры философов начала XVIII века, он писал в *Критике способности суждения*, что прекрасное

не подчиняется рациональным правилам, а определяется по способности пробуждать в нас свободную игру между воображением и рассудком. В соответствии с этой концепцией, одно лишь рациональное постижение объекта рассудком будет означать конец игры, а, следовательно, и удовольствия от искусства [Kant 1911: 218]. Как правило, философ не называл конкретных произведений, которые могли бы проиллюстрировать его эстетическую теорию, но в данном случае он указал на те проявления музыкальной и визуальной культуры, которые подтверждают его мысль. По его мнению, музыкальные фантазии и асимметричные декоративные арабески настенной росписи и мебели рококо (прихотливая иррациональность которых к его времени вошли в поговорку) провоцируют ту самую игру, которую он назвал ключом к проблеме эстетического восприятия [Kant 1911: 230, 243].

Таким образом, Кант выдвигает на первый план визуальную (и аудиальную) культуру фантазии, которая пронизывает искусство XVIII века с самого его начала, охватывая жанры *гротеска*, *арабеска* и *каприччо*. «Темницы» Пиранези (который неоднократно работал в этом жанре) имеет к этой культуре самое непосредственное отношение — недаром он внес слово «каприччо» в название этой серии (*Invenzioni capric de'Carceri*).

Поскольку эта визуальная культура, особенно характерная для второстепенных, прикладных и графических искусств, занимает ключевое место в теории Канта, она заслуживает более глубокого философского анализа, чем принято обычно. Надо сказать, что в то время жанры фантазии и сами термины *каприччо* и *гротеск* не были чем-то абсолютно новым. Гротеск в орнаментах стал популярен уже во времена Ренессанса, а искусство маньеризма было наполнено фантазиями, из которых выросло «каприччо» [Dacos 1969; Mai 1996: 157—167; Mai and Rees 1998;]. Тем не менее, оценка фантазии в искусстве остава-

лась двойственной, по крайней мере, до XVIII века. Теоретики Ренессанса признавали в ней источник идей, но осуждали ее применение, так как любой выход за границы разумного уже казался им сомнительным художественным произволом [Gavuzzo Stewart: 61—72]. Новая эстетика в лице Канта, напротив переносит на фантазию как минимум половину того веса и значения, которой прежде приписывалось только интеллекту.

Этот сдвиг в сторону фантазии в качестве легитимной и необходимой когнитивной силы, как это ни парадоксально, произошел в результате научной революции, которая пошатнула наивную уверенность в том, что физический мир таков, каким мы его видим. Уже по мнению Декарта, информация, которую душа получает от зрения и других чувств, не достовернее, чем та, которую слепому дает его посох. Люди в этом мире вынуждены действовать как тот слепой, который интерпретирует ощущения, получаемые посредством ошупывающей почву палки, с помощью воображения. Картины воображения должны далее подвергаться суждению рассудка — но и с его помощью не всегда возможно разобраться. Даже малейшая возможность двойственной интерпретации может сбить с толку и без того не очень твердое восприятие, доказательством чего служат зрительные иллюзии, которыми, как пишет Декарт, пользуются создатели гравюр. В результате Декарт утверждает, что теоретически человек не может с полной достоверностью даже отличить реальность от сна (эта дилемма станет одним из самых важных мотивов литературы XVIII и XIX веков) [Descartes 1637: 51].

Рассматривая «визуальную культуру фантазии» XVIII века через призму этого нового понимания роли воображения, можно увидеть, что с определенного времени эта культура не ограничивается созданием занимательных орнаментов, как это было в гротесках эпохи Ренес-

санса. В гротесках было что-то волшебное — сказочные существа вплетались в причудливый орнамент. Теперь передовые формы фантастических жанров явно отражают новый эпистемологический скептицизм. Передовые орнаменталисты играют иллюзией, подрывая у зрителя чувство реальности или, точнее, достоверности восприятия. Например, буквально за несколько лет до Пиранези, Жак де Лажу создал графические работы, насыщенные амбивалентными формами. Мотив его гравюры может поначалу выглядеть как предмет небольшого размера, например, картуш или рама, но с другого ракурса он представлял собой картину безграничного моря с картиной кораблекрушения. Лажу любил изображать дворцовые интерьеры, которые можно истолковать как огромный фонтан, или живые фигуры, которые видоизменяются в скульптуры, и наоборот [de Lajoue 1736], [Roland-Michel 1984]. Так же и мотивы прикладного искусства Ж. О. Мейсонье, которое оказало сильное влияние на модные веяния в Европе, до такой степени амбивалентны, что трудно сказать, изображено ли в том или ином месте растение, волна или раковина. Людей того времени повсюду окружали подобные орнаменты — в настенных росписях, в мебели, в оформлении книг и так далее. Они были вынуждены принимать отсутствие определенности и признавать необходимость смотреть на предметы с меняющимся значением. Двойственность формы таких работ погружала зрителя в состояние созерцательности, в которой он разглядывает объекты, перебирая варианты их понимания, причем эта игра могла привести его к любым выводам, в зависимости от его личных ассоциаций. Отсутствие в изображении определенного послания, оставляет наблюдателю свободу самому завершить и сформулировать его, что, по сути, уже является принципом современного искусства. Конечно, гедонистические декоративные фантазии *рококо* могут пока-

заться чем-то далеким от современности, как мы ее понимаем, но в некоторых из них уже появились признаки драматизма и таинственности. Сама неопределенность и возможность внезапных метаморфоз пугает, отсюда часто встречающиеся в этом искусстве мотивы кораблекрушения, водопадов, руин и чудовищ.

Этот драматический элемент Пиранези развивает в «Темницах» существенно и в новом направлении. Однако уже до «Темниц» в первой серии архитектурных фантазий Пиранези начал экспериментировать с неоднозначностью архитектурного пространства. Сценографы, с которыми он изучал перспективу, не проявляли интереса к этому; они должны были быть точны, изображая предложенную сцену. Они изображали дворцы, тюрьмы и морские гавани, стремясь к логической точности замысла и пространства. В самых первых своих архитектурных композициях Пиранези уже отклонился от этого принципа, смешивая элементы различных архитектурных типов в одну структуру, подобно Лажу, гравюры которого он, по всей видимости, знал, и подобно ему, создавая колебания между интерьером и экстерьером. Иными словами, вместо одного ясного сообщения, ориентированного на рациональное восприятие, Пиранези заставляет зрителя колебаться, созерцая и выбирая между возможными интерпретациями.

В 1745—1747 годах Пиранези вернулся в Венецию, и возвращение превратило эту тенденцию в его центральный метод. В своем родном городе художник застал расцвет «культуры фантазии»: все лучшие венецианские художники — Марко Риччи, Тьеполо, Каналетто, Гварди — все так или иначе работали в жанре живописного каприччо [Succi 1988]. Влияние французских художников при этом было слабым или вовсе отсутствовало. По существу, местная почва сама по себе могла создавать естественный импульс для развития каприччо. Напом-

ним, что Венеция была важным центром науки, в частности это значит, что с начала столетия здесь господствовало картезианское направление философии и психологии; и эти новые научные исследования постоянно давали толчок эпистемологическим сомнениям и теориям [Ulvioni 2000]. Ко времени возвращения Пиранези в Венецию Декарта уже затмил Ньютон. Примечательно, что покровители и друзья художников, работавших в жанре каприччо в Венеции — такие персонажи, как британский консул Джозеф Смит, граф Франческо Альгаротти и издатель Дж. Б. Паскуали — одновременно были и главными сторонниками физики и оптики Ньютона [Delneri: 65—76]. Альгаротти даже написал книгу «Философия Ньютона для дам», посвященную оптике и ставшую европейским бестселлером [Algarotti: 1737]. Именно оптика Ньютона радикализовала восприятие фантазии. Если картезианская критика восприятия была сосредоточена на абберациях перспективных построений и анаморфозе, то Ньютон фокусировался на цвете, еще радикальнее подвергая сомнению реальное восприятие внешнего мира человеком. Уже в 1712 году Джозеф Аддисон написал, что представление Ньютона о том, что цвет — это не явление реальности, а продукт разложения света, которое вызывает гамму эффектов субъективного свойства, неизбежно приводит к выводу, что своим образом мира люди целиком обязаны своей фантазии. Если бы лишенный цвета мир «как он есть», пишет Аддисон, был доступен постижению, он казался бы совсем пустынным и непрезентабельным, «а теперь наши души находятся в восхитительном и приятном заблуждении, и мы блуждаем, подобно заколдованному герою рыцарского романа, которые видит прекрасные замки, леса и луга...» [Addison 1712: 413]. Этот заколдованный герой — разумеется, не кто иной, как Ринальдо из «Освобожденного Иерусалима». Тьеполо именно во время пребывания

Пиранези в Венеции и под влиянием Альгаротти, с которым он тогда особенно сблизился, не раз возвращается к этой теме, которую до него мало кто изображал — как избавившись от чар Армиды, Ринальдо обнаруживает себя сидящим на голой пустынной земле...

Таким образом, ньютоновская картина мира заставляла признать фантазию как основу любого познания. В Венеции важный труд на эту тему опубликовал Лодовико Антонио Муратори. Его книга *О силе человеческой фантазии (Della forza della fantasia umana 1745)* вышла тоже как раз во время пребывания там Пиранези. Книгу издал Паскуали, соратник Теманца, старшего друга Пиранези. Муратори рассматривал фантазию как хранилище зрительных образов, которые присутствуют в мозгу, не будучи связаны между собой логической связью. Их может мобилизовать и организовывать разум, строя из них свою систему. Автор, однако, признавал существование таких состояний, как сон и грезы, когда образы фантазии вступают в какие-то свои отношения; в это время рассудок только созерцает их, не стремясь их систематизировать. Предвосхищая Канта, Муратори сравнивал эти видения с арабесками на стенах комнат [Muratori 1745: 50].

Где-то в это же время, в начале 1740-х, Тьеполо, с которым Пиранези был особенно близок, сделал серию гравюр под названием *Каприччи* со странными и разрозненными изображениями, не имевшими логического объяснения [Rutgers 2006: 254—263]. В этих работах Тьеполо очень близко подошел к передаче фантазии, как ее понимали в когнитивной теории XVIII века. Самые разнообразные фигуры — классические, восточные и современные, колдуны, маги, совы и скелеты — перемешаны тут, не позволяя понять их взаимосвязи. Некоторые листы кажутся совершенно фантастическими, некоторые, вполне реальными. Цветан Тодоров в своей книге

о фантастической литературе писал, что этот вид неопределенности как раз и представляется главной характеристикой фантастического жанра нового времени. Сомнения читателя в реальности рассказа, его неразрешенные колебания по поводу того, могли ли пережитые события иметь место в действительности, даже такой как сон, — закон этого жанра, который отличается от безусловного приятия «волшебного» в фольклоре [Todorov 1975]. В некотором особом смысле это состояние колебания и амбивалентности, держащее воображение зрителя в напряжении, было характерно также и для современного искусства на пороге двадцатого века. Так, разные направления, такие как импрессионизм, кубизм или символизм, предлагают зрителю созерцание зрительных стимулов — форм и мазков цвета, которые могут быть абстракцией или изображением, заставляя воображение зрителя колебаться, работая над их расшифровкой. [Gamboni 2002]. Кстати, Тьеполо и другие венецианские художники, работавшие в жанре каприччо, также уже побуждали воображение зрителя прочитывать и расшифровывать незавершенные, но что-то напоминающие мазки и пятна. Эти художники оттачивали традиционный для венецианского искусства размашистый стиль «abbozzato», работая в стремительной манере, предлагая зрителю минимум подсказок, а, следовательно, требуя максимального напряжения его фантазии [Vasari 1878—85: VI, 587—588]. Биограф Пиранези Легран писал, что он также хотел совершенствоваться в этой эскизной манере и для этого стал изучать Тициана, Тинторетто, Гверчино и Рембрандта. И хотя Пиранези не стал живописцем, его гравюры согласуются с философией и техникой «abbozzato». Он научился рисовать свои композиции без предварительного рисунка и плана, непосредственно доске, и делал это в духе эскизной импровизации (как хорошо видно в «Темницах»). Девиз «Col sporcar si trova»

(«марая — находишь») появится на титульном листе одной из его последующих публикаций [Lawrence 2007: 139—170].

Буквально с первого листа «Темниц» сталкиваешься с новым и необычным подходом к изображению архитектуры. Гравюры необычно большого размера, а манера неожиданно раскрепощенная. Стремительные штрихи, переплетающиеся формы, пятна и использование пальцев обнаруживает в Пиранези подлинного импровизатора. Интересно, что как до, так и после Пиранези, исполнители гравюр с архитектурными мотивами, как правило, стремятся к чрезвычайной точности и геометрическому совершенству. Однако вопреки ожиданию привычного архитектурного стиля, в гравюрах Пиранези зритель видит лихорадочную, асимметричную штриховку, а между его нервными короткими и неритмичными штрихами можно видеть белую бумагу. Начиная с самого первого листа, композиция вызывает у наблюдателя неуверенность в восприятии пространства (находится ли точка зрения внутри или снаружи), приоткрывая лишь фрагмент, экспозицию, вызывая недоумение. Ступени внизу композиции изображены так, что могут казаться то параллельными, то перпендикулярными переднему плану. Закованная человеческая фигура, сидящая на чем-то, похожем на карниз, выступающем поверх титула, также выглядят неопределенно. Сидя в позе декоративных «ignudi», эта фигура пристально вглядывается в окружающее, выражая на лице чувство непомерного ужаса, в духе Бернини. Огромная цепь на которую «посажен» узник, напротив, создает эффект игры — она свисает совсем как цветочные гирлянды рококо и завязана бантиком. И так же как мы колеблемся и не можем понять настоящий или игровой ужас ждет нас вслед за титульным листом, саму эту фигуру невозможно однозначно интерпретировать как живого человека, скульптуру или

виньетку. Игра рассудка с перебором вариантов не кончается, благодаря этой амбивалентности.

Амбивалентность, как принцип, особенно заметна в листе IX, который Пиранези, очевидно считал особенно удачным и не подверг переработке во втором издании. Здесь изображен гигантский каменный портал и овальная рама то ли окна, то ли плафона вверху над ним. Люди сидят на ступенях перед порталом, и эта поза выдает в них узников. Однако являются ли портал входом или выходом? Находятся ли эти люди на пороге тюрьмы или свободы, или, может быть, они наткнулись на непреодолимую дверь в попытке убежать? Овальный просвет над порталом предлагает обе возможности, поскольку через него видно небо, но также и орудия пыток, закрепленные на огромных балках. Так действительно ли это просвет? Он слишком велик для окна, не расположен горизонтально, как лежал бы потолок. Он кажется наклонным по диагонали, не поддерживается никакой стеной и явно противоречит реальной перспективе. Совершенно ясно, что сочетание мотивов в этом листе задумано таким образом, чтобы исключить их рациональное толкование.

Можно сказать, что лист IX с особой силой провоцирует непрерывное блуждание рассудка в мире необыкновенно ярких, но непостижимых образов. Это устройство переключается с миром снов, как его описал Муратори несколькими годами ранее. Рассудок во сне рассматривает образы фантазии, но не пытается вторгаться в них и организовывать их. Такое состояние, или «сон разума», позволяет перемещаться в мире странных видений, не сопоставляя их с реальностью и не удивляясь их странностями и аномалиям. Гойя, знакомый с Тьеполо по работе его в Мадриде, несомненно, апеллирует в своих «Капричос» к той же концепции.

Как уже говорилось, писатели-романтики Кольридж и Де Куинси описывали эти гравюры Пиранези не как

«Темницы», а как серии «Снов»; возможно, будучи ближе к Пиранези исторически, они были ближе к истине, чем все остальные интерпретаторы. Но почему же все-таки Пиранези выбрал именно тюрьмы для того, чтобы изобразить сны? На самом деле он был не единственным, кто находил эту связь. В своем «Введении в психоанализ» Фрейд также иллюстрирует свой подход к толкованию сновидений, приводя в пример «сновидение узника», который грезит о свободе [Freud 1943]. Идея тюрьмы некоторым образом архетипична и тюремная метафора неизбежно возникает в философских (и не только) текстах, трактующих в том или ином контексте о внутреннем мире, или о душе, точнее — о дуализме души и тела: замкнутая в теле, замурованная в нем душа, может вырваться на свободу лишь после смерти. Платоновская притча о людях, прикованных в пещере, образ тела как земной темницы в писаниях св. Павла и Оригена [Brombert 1978: 21] были общим местом во времена Пиранези. Но думается, что новые известные Пиранези исследования души (в ее картезианском понимании) превратили давно стертую метафору в свежий стимул. Согласно Декарту, душа находится в мозгу, получая информацию о внешнем мире посредством ощущений тела. Это могло бы работать идеально, но проблема в том, что нам не дано с достоверностью знать, существует ли этот контакт с внешним миром на самом деле. Картезианский философ Томмазо Кампаилла писал (и эту цитату приводит в своей книге Муратори):

«Образы, которые передаются душе от внешних чувств, это единственное посредством чего ей дано знать, *что вне ее тюрьмы независимо существуют другие реальные тела*. Но в сновидениях стимулы сознанию приходят изнутри, а не от внешних органов. Душа не распознает их источника, и полагает, что получила их обычным способом извне. Полностью полагаясь на чувства, она счи-

тает, что видимые во сне объекты, находятся во внешней реальности». [курсив мой; Muratori: 53]

Итак, если в традиционном философском представлении тело мешало контактам души с идеальным миром, в новой когнитивной картине оно создает неразрешимую дилемму контакта с миром реальным. Взаимодействие души с внешним миром подвергается сомнению, источник ощущений неизвестен, и тюремщиком разумной души становится фантазия, за пределами которой мир непознаваем. Душа, замкнутая в царстве фантазии, больше не способна постигать реальный мир, который теперь надо рассматривать как «трансцендентный». Именно подобные сомнения в подлинности контакта с внешним миром отразились в гравюрах Пиранези: так главным мотивом листа III стало высокое окно: выходит оно наружу или внутрь, оно недостаточно прозрачно, чтобы видеть сквозь него. Но даже если бы это было возможно, увидеть можно было бы только стены темницы. И снова писатели-романтики, которые считали, что фигура самого Пиранези так или иначе присутствует в этих сценах, оказываются правы. «Темницы» вполне могут заключать в себе метафору любого «внутреннего Я», начиная с личности самого художника.

Перевод с английского — Анна Логвинская, под редакцией автора

ЛИТЕРАТУРА

Addison — *Addison, Joseph*, *The Spectator* 413 (24 June 1712).

Algarotti — *Algarotti, Francesco*, *Il Newtonianismo per le dame*. Vence: Pasquali, 1737.

Brombert — *Brombert, Victor*, *The Romantic Prison: The French Tradition*. Princeton: Princeton University Press, 1978.

Calvesi — *Calvesi, Maurizio*, «Ideologia e referimenti

delle Carceri', in A. Bettagno, ed., *Piranesi tra Venezia e l'Europa*. Florence: Olschki, 1983, 339–360.

Dacos — *Dacos, Nicole*, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*. London: Warburg and Courtauld Institute, 1969.

De Lojoe — *De Lajoue, Jacques*, *Livre nouveau de douze morceaux de fantaisie utile a divers usages*. Paris: Lajoue et Chéreau, 1736.

Delneri — *Delneri, Annalisa*, «Smith e Algarotti, la splendida utopia», in Succi, *Capricci*, 65–76.

Descartes — *Descartes, René*, *La Dioptrique (1637)*, version digitale of Université du Québec à Chicoutimi (2002), ed. Jean-Marie Tremblay, <http://qoo.by/TzZ>

Gamboni — *Gamboni, Dario*, *Potential Images: Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*. London: Reaktion, 2002.

Freud — *Freud, Sigmund*, *A General Introduction to Psychoanalysis*. Garden City, NY: Garden City, 1943.

Gavuzzo-Stewart — *Gavuzzo-Stewart, Silvia*, *Nelle «Carceri» di G. B. Piranesi*. Leeds: Northern University Press, 1999.

Huxley — *Huxley, Aldous*, *Prisons, with the «Carceri» Etchings by G. B. Piranesi; Critical Study by Jean Adhemar*. London: Trianon, 1949.

Kantor-Kazovsky — *Kantor-Kazovsky, Lola*, *Piranesi as Interpreter of Modern Architecture and the Origins of His Intellectual World*. Florence: Leo S. Olschki, 2006.

Kant's Critique — *Kant's Critique of Aesthetic Judgement*, trans. James Creed Meredith. Oxford: Clarendon, 1911.

Keller — *Keller, Luzius G.*, *Piranèse et les romantiques français: Le mythe des escaliers en spirale Saint-Brieuc*: José Corti, 1966.

Mai — *Mai, Ekkehardt* ed., *Das Capriccio als Kunstprinzip: Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya*. Cologne, Wallraf-Richartz-MuseumMilano: Skira, 1996

Mai and Rees — *Mai, Ekkehardt and Rees, Joachim eds.* Kunstform Capriccio: Von der Groteske zur Spieltheorie der Moderne. Cologne: König, 1998.

Muratory — *Muratori, Lodovico Antonio*, Della forza della fantasia umana. Venice: Pasquali, 1745.

Nevola — *Nevola, Francesco*, Giovanni Battista Piranesi: The Grotteschi. Rome: Ugo Bozzi, 2009.

Posner — *Posner, Donald*, «Col sporcar si trova: Piranesi Draws», in Sarah Lawrence, ed., Piranesi as Designer. New York: Smithsonian Institution and Cooper-Hewitt National Design Museum, 2007.

Puppi — *Puppi, Lionello* «Educazione veneziana di Piranesi», in Alessandro Bettagno, ed., Piranesi tra Venezia e l'Europa. Florence: Leo. S. Olschki, 1987, 217—264.

Rutgers — *Rutgers, Jaco*, «The Dating of Tiepolo's Capricci and Scherzi,» *Print Quarterly* 23 (2006): 254—263.

Robison — *Robison, Andrew*; Piranesi — Early Architectural Fantasies: A Catalogue Raisonné of the Etchings. Chicago: University of Chicago Press, 1986.

Roland-Michel — *Roland-Michel, Marianne*, Lajoue et l'art rocaille. Neuilly-sur-Seine: Arthéma, 1984.

Succi — *Succi, Dario* ed., Capricci veneziani del Settecento. Turin: Allemandi, 1988.

Tafari — *Tafari, Manfredo*, The Sphere and the Labyrinth: Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s, trans. Pellegrino d'Acerno and Robert Connolly. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1987.

Todorov — *Todorov, Tzvetan*, The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre. Ithaca: Cornell University Press, 1975.

Ulvioni — *Ulvioni, Paolo*, Atene sulle lagune: Bernardo Trevisan e la cultura veneziana tra Sei e Settecento. Venezia, Ateneo Veneto, 2000.

Vasari — *Vasari, Giorgio*, Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori, ed. G. Milanesi. Florence: Sansoni,

1878—85.

Vogt-Göknill — *Vogt-Göknill, Ulya* Giovanni Battista Piranesi: «Carceri». Zürich: Origo, 1958.

Yourcenar — *Yourcenar, Marguerite*; «The Dark Brain of Piranesi,» in her *The Dark Brain of Piranesi and Other Essays*. New York: Farrar, Straus, Giroux, 1984, 88—128.

Любовь Киселева

Тартуский университет, Эстония

Три «Рославлева»: продолжение истории русского «архаизма»

Речь пойдет о трех сочинениях, созданных одно за другим через небольшой промежуток времени в 1831 году. Первое — это роман М. Н. Загоскина «Рославлев, или Русские в 1812 году» [Загоскин], вышедший в свет отдельным изданием в начале июня. Второе — текст Пушкина (дата под рукописью — 22 июня), частично напечатанный в 1836 г. в «Современнике» под заглавием «Отрывок из неизданных записок дамы» без подписи и с пометой «с французского» [Пушкин: 132—141], но полностью при жизни автора не публиковавшийся. Третье — пьеса А. А. Шаховского «Рославлев. Романтическое представление, взятое из Романа Русские в 1812м году; в пяти сутках, с пением», неопубликованная рукопись которой хранится в Театральной библиотеке¹. Переложение было создано летом того же года, но поставлено

¹Статья написана в рамках проекта IUT34—30 «Tõlkeideoloogia ja ideoloogia tõlkimine: kultuuridünaamika mehhanismid Eestis vene ja nõukogude võimu tingimustes 19.-20. sajandil». Мы даем ссылку на цензурный экземпляр [Шаховской] (цензурное разрешение датировано 11.08.1831 г.), но в Библиотеке русской драмы Театральной библиотеки в Петербурге имеется также режиссерский (постановочный) экземпляр под шифром I XX 2 39.

через несколько месяцев уже в следующем, 1832 г.

О сопоставлении первых двух «Рославлевых» (в отличие от третьего¹), написано немало², полагаем, однако, что новое соположение теперь уже трех текстов позволит заново поставить несколько ключевых вопросов, оставшихся за пределами исследовательского внимания. Центральный из них (и впервые ставящийся³) — это вопрос о судьбе «русского архаизма», история которого, как мы попытаемся показать, не завершилась ни в ходе арзамасской полемики середины 1810-х гг., ни выступлениями «младших архаистов» в конце 1810-х — начале 1820-х. Как нам представляется, старшее и среднее поколение шишковистов, в лице Шаховского и Загоскина, продолжало в 1830—40-е гг. развивать «архаистическую» идеологическую программу, не совпадавшую с так называемой тео-

¹ «Рославлев» Шаховского специального исследования не удостоился. О нем, конечно, упоминали ученые, писавшие о загоскинском романе, а также А. А. Гозенпуд в своей капитальной статье [Гозенпуд].

² Не говоря обо всех ученых, писавших о прозе Пушкина ([Лернер; Лежнев; Сидяков; Петрунина] и др.) и о русском историческом романе ([Петров; Альтшуллер] и др.), специально о соотношении двух текстов писали: [Грушкин; Глухов; Филиппова: 55—59; Вацуру; Дмитриева: 77—84; Акимова].

³ Напомним, однако, проницательные наблюдения Б. М. Эйхенбаума относительно преемственной связи Лескова с «эпохой начального русского филологизма», т.е. с эпохой Шишкова. Исследователя интересовали, в первую очередь, языковые и стилистические аспекты, но он коснулся и идеологии, очень точно охарактеризовав деятелей этого направления как «идеологов-дилетантов», проникнутых пафосом «„славяно-русских“ идей и борьбы с „гнилым западом“». Эйхенбаум показал, как «идеологические основы старого филологизма, бушевавшего на протяжении всей первой половины века и претендовавшие на политическую роль» постепенно теряют силу, превращаясь в эстетическую программу [Эйхенбаум: 330—332].

рией «официальной народности». Их позиция оказалась неразрывно связанной с решением острой для шишковистов предыдущих десятилетий проблемы «сентиментального поведения» («литературности» жизненного поведения, выстраивания жизни по моделям литературы). Новое же обращение к загоскинскому и пушкинскому «Рославлевым» позволит, как мы надеемся, внести лепту и в изучение становления русской прозы в начале 1830-х гг.

Первый в интересующей нас цепочке «Рославлевых», исторический роман Загоскина «Рославлев, или Русские в 1812 году» приобрел в момент публикации неожиданное политическое измерение. В напряженном политическом контексте 1831 г., связанном с польским восстанием и резкой реакцией европейской печати на действия русского правительства в Польше, тема 1812 года оказалась «горячей». В обществе опасались новой европейской войны, и роман Загоскина, задумывавшийся после успеха «Юрия Милославского» до и вне связи с польскими событиями, получил новое звучание. С этим связана и почти мгновенная реакция на него Пушкина — через пару недель, тотчас по прочтении нового романа. Он упоминает о нем в переписке; на письмо Вяземского, который отозвался о «Рославлеве» Загоскина резко отрицательно, отвечает уклончиво — отчасти соглашается, но все же не обходится без похвалы: «То, что ты говоришь о «Рославлеве», сушая правда; <...> ты оценил в трех строчках совершенно полно, но к которым можно прибавить еще три строчки: *положения, хотя и натянутые, занимательны; <...> разговоры, хотя и ложные, живы, и <...> всё можно прочесть с удовольствием* (итого 3 строчки ^{1/2})» (письмо от 3.09.1831)¹.

Чтобы понять пушкинскую позицию, приходится вновь вернуться к проблеме, которая составляет идейный центр обоих текстов² — к проблеме патриотизма³.

Согласно многим исследователям, ее трактовка «реакционным писателем» Загоскиным, в отличие от «прогрессивного» Пушкина, являет собой прямую иллюстрацию концепции официальной народности и формулы Уварова «православие — самодержавие — народность» (которых на тот момент еще не существовало!). Однако хотелось бы напомнить слова Ю. Г. Оксмана, на наш взгляд, наиболее емко и точно сформулировавшего пушкинскую позицию: «По существу Пушкин не возражал против исторической концепции Загоскина <...> Однако он не был удовлетворен ни наивным дидактизмом „Рославлева“, ни схематизмом и трафаретностью его социально-бытовых и персонажных характеристик» [Оксман: 730]. По словам ученого, Пушкин использовал чужой текст для выражения собственных взглядов на современные события, отчасти — под впечатлением от московского общества лета 1831 г. Оксман цитирует строки из пушкинского письма к Е. М. Хитрово, а также аналогичное, хотя и более позднее высказывание из «Путешествия из Москвы в Петербург»: «Ныне нет в Москве мнения народного: ныне бедствия или слава отечества не отзываются в ее сердце. Грустно было слышать толки московского общества во время последнего польского возмущения. Гадко было видеть бездушного читателя французских газет,

¹ Напомним, кстати, о предположении А. Л. Осповата, что Вяземский был прототипом пушкинского Алексея [Осповат: 316—323].

² Равно как и пьесы Шаховского, но к этому тексту мы обратимся чуть позже.

³ Эту проблему как достоинство романа Загоскина выделил Н. И. Надеждин в своей рецензии на «Рославлева, или Русских в 1812 году»: «Русский народный роман, как картина Русской народной жизни, необходимо должен быть романом патриотическим. Патриотизм составляет основную стихию Русской народности» [Телескоп: 220].

улыбающегося при вести о наших неудачах». При этом нельзя не согласиться с Оксманом, что, «перенеся из многочисленных действующих лиц „Рославлева“ в свой „Отрывок из записок дамы“ только Полину и Сеникура, Пушкин в своей переработке этих персонажей совершенно пренебрег материалом о них в романе Загоскина» [Оксман: 731].

Таким образом, основные отличия двух «Рославлевых» состоят не в трактовке проблемы патриотизма, а в разных способах прозаического повествования. Нетрудно увидеть, что по методу конструирования текста созданный по следам загоскинского «Отрывок из неизвестных записок дамы» стоит в том же ряду, что и «Повести Белкина», к тому моменту уже законченные, но еще не изданные¹.

Это было, так сказать, вышивание по чужой канве — коррекция (травестия) чужого текста, описанная в 1829 г. в «Романе в письмах»: «...как странно читать в 1829 году роман, писанный в 775-м <...> Происшествие интересно, положение хорошо запутано, — но Белькур говорит косо, но Шарлотта отвечает криво. Умный человек мог бы взять готовый план, готовые характеры, исправить слог и бессмыслицы, дополнить недомолвки — и вышел бы прекрасный, оригинальный роман» [Пушкин: 46]. Как мы видели, почти в тех же словах Пушкин писал по поводу «Рославлева» Загоскина в цитированном выше письме к Вяземскому. Поэт создает свой псевдо-документальный текст (записки дамы), якобы основываясь на «факте», на который опирался и Загоскин: «Читая „Рославлева“, с изумлением увидела я, что завязка его основана на истинном происшествии, слыш-

¹ Напечатаны они были в октябре месяце все того же года 1831 г.

ком для меня известном» [Пушкин: 132]¹. Он корректирует романное (т.е. фикциональное) повествование и передает ситуацию, как она, якобы, развивалась «на самом деле».

Итак, происшествие, положенное в основу романа Загоскина, — брак русской девушки с пленным французом в 1812 г. — оказалось столь «занимательным», что Пушкин решил его «исправить». Коррекция Пушкина касалась, в первую очередь, характера Полины, которая становится у него собеседницей мадам де Сталь, ярой патриоткой, ненавидящей Наполеона, мечтающей о жребии Шарлотты Корде. Ее любовь к французскому пленнику Сеникуру вызвана тем, что он оказывается единственным достойным собеседником на фоне глупого и ханжеского русского барства. Сеникур объясняет ей, что Москву зажгли русские, что заставляет Полину «гордиться именем россиянки». Подчеркнем, что такая трактовка образа Сеникура находится вполне в русле романа Загоскина, где герой сделан храбрым воином, умным и благородным человеком, помогшим русским офицерам Зарецкому и Рославлеву спастись от верной смерти в занятой французами Москве.

Таким образом, можно сказать, что пушкинская коррекция коснулась также изображения русского дворянства. У Загоскина дана довольно пестрая картина дворянского общества. В романе представлены и неисправимые галломанки (Радугина и Лидина), и недалекие провинциальные помещики (Ижорский с соседями), и умные

¹ Ср. в предисловии к роману Загоскина: «Интрига моего романа основана на истинном происшествии — теперь оно забыто; но я помню еще время, когда оно было предметом общих разговоров и когда проклятия оскорбленных россиян гремели над главою несчастной, которую я назвал Полиною в моем романе» [Загоскин: 288].

патриоты (Сурский), и легкомысленный гусар Зарецкий, который находит отечество «скучным» и мечтает побывать в Париже, но храбро сражается с Наполеоном, и безжалостный романтический офицер, расстреливающий французских пленных. Однако целью этой разветвленной картины был показ внутреннего единства нации — подлинной сущности «русской души», ее неизменной любви к отечеству, которые проявляются в минуту опасности *во всех* носителях «русского характера». Галломанки и купец-предатель — не названный в романе Михаил Верещагин — не являются у Загоскина носителями национального характера. Поэтому в его романе Блесткин — «русский французик», но с «русской душой» — способен «исправиться» и стать храбрым воином, проклинаящим свое французское воспитание. Под стать дворянам и купцы, и крестьяне, и духовенство. Нация у Загоскина, в отличие от Пушкина, едина в своем патриотическом порыве «за веру, царя и отечество»¹.

¹ Ср. реплику Сурского у Шаховского: «Баре, холопы, помещики, крестьяне, все разномыслия, все противоположности слились в одно, чтоб доказать нашим пустомелям, попугаям чужеземных бредней и всему миру, что у нас есть отечество, и единомудушный народ, готовый умереть за него и Царя. Когда дошло до настоящего дела, то все закоренелые предрассудки, все наносные причуды и глупости, без которых не обходится не одна нация, спрячутся под спуд, — и одна народная доблесть явится во всей красе и силе. Один вскрик: наших бьют: превращает чужелюбцев, корыстолюбцев, и даже, я уверен, крючкотворцев — в храбрых ратников» [Шаховской: Л. 42]. При всей частотности употребления слова «отечество» у Загоскина, сама формула «за веру, царя и отечество» чаще всего перефразируется. Ср., например: «...пришло горе и на святую Русь! <...> ступай, умирай за царя и веру православную» [Загоскин: 569]. У Шаховского она цитируется дословно в реплике Рославлева: «Ополчимся все за веру, Царя и Отечество» [Шаховской:

Такая «прямолинейность» была для автора принципиальной¹. Прямое и ясное выражение авторской позиции должно было оказать, с его точки зрения, «воспитательное влияние» на читателей — тех самых русских дворян, чье поведение в начале 1830-х гг. столь не устраивало Пушкина. Загоскинский «наивный дидактизм» (по определению Ю. Г. Оксмана) Пушкина, разумеется, удовлетворить не мог. В его прозе иронический дискурс, система удаленных от автора персонажей-повествователей и т. п. хорошо описанные исследователями приемы направлены на то, чтобы подобной прямолинейности избежать.

Итак, писательские стратегии воздействия на читателей были у двух авторов различны. Однако в одном мы можем выявить неожиданное и весьма знаменательное сходство. Не только у пушкинского «Рославлева», но и у романа Загоскина имелся литературный претекст. На него еще в 1939 г. указал Г. А. Гуковский [Гуковский], но последующие исследователи не обратили на это указание особого внимания. Это — небольшая повесть Ф. Ф. Иванова «Письмо к издателю Амфиона», замаскированная под нефикциональное повествование о действительном случае, первоначально опубликованная в «Амфионе» в 1815 г. и затем перепечатанная в 1824-м в собрании сочинений автора [Иванов]. Она написана в форме исповеди русского офицера, участника войны, рассказывающего в письме к другу об измене своей неве-

Л. 42].

¹ Ср. полемическое замечание Загоскина в связи с прямым высказыванием о том, что честь пожара Москвы принадлежит русским: «Несмотря на строгую взыскательность некоторых критиков, которые бог знает почему никак не позволяют автору говорить от собственного своего лица с читателем, я намерен...» [Загоскин: 482].

сты. София предпочла ему того пленного французского маркиза, которого русский жених спас от смерти. Явные переключки, вплоть до прямых цитат, показывают, что Загоскину текст был хорошо известен (насчет Пушкина это не очевидно). Однако гораздо важнее отличия — и идеологические, и сюжетно-ситуативные, и стилистические.

У Иванова молодой человек, оставшийся богатым наследником после умершего отца, как и Рославлев, страстно влюбляется в соседскую барышню, которая представляется ему ангелом¹. И все же Рославлев лишь в порыве негодования после свадьбы бывшей невесты, невольным свидетелем которой он стал, пишет ей письмо, предрекая, что «проклятие всех русских»² «прогресмит» над ее «преступной главой». Строки из этого письма: «Прижав к сердцу обгавленную кровью русских, кровью братьев ваших, руку мужа, вы пойдете с ним по пути, усланному трупами ваших соотечественников» [Загоскин: 430] весьма близки к восклицаниям героя Иванова: «благородная Руская девушка отдает руку свою поиманному Французскому разбойнику! Она забудет, что кровь сограждан ея, — может быть, кровь ея родственников запеклась, и еще видна на одежде его; что рука, которая должна принять руку ея у олтаря, недавно еще обдирала олтари сии, обдирала оклады с ликов Угодников Божиих; что уста, которые обещают ей вечное щастие, изрыгали хулу и проклятия имени Рускому и насмехались над тем Богом, Который должен благословить их клятвы» [Ива-

¹ Рославлев также постоянно называет Полину ангелом, неземным существом, видит свое счастье в том, чтобы находиться рядом с ней.

² Дядя Полины Ижорский также обрушивает проклятия на голову племянницы, но Ижорский — ограниченный провинциальный помещик и явно не авторский герой.

нов: 50]. Однако в романе Загоскина проклятия Рославлева — это минутный порыв раненого, находящегося в жестокой горячке. Узнав, что Полина больна, он не отсылает письма и потом, в Данциге, при встрече с умирающей, восклицает: «Нет, никогда не проклинал моей Полины! И если бы твое земное счастье зависело от меня, то, клянусь тебе богом, ты была бы счастлива везде... Да, везде, даже в самой Франции» [Загоскин: 601]. Ивановский герой, хотя и не может преодолеть своей любви, трактует ее как безумие, очарование (в церковно-славянском значении слова) и называет Софию ангелом, согнанным с неба.

Самое важное отличие — это трактовка французов. Если Сеникур был взят в плен в бою и вызвал восхищение противников храбростью и достоинством, что и побудило Зарецкого спасти ему жизнь, то маркиз у Иванова — это мародер и жалкий трус. Под Тарутиным он воровал в крестьянском доме из сундука одежду, и крестьяне притащили его к офицеру за волосы и длинные бакенбарды, и тут — негодует повествователь — «француз бросился предо мною на колени <...> и со слезами молил о жизни» [Иванов: 46]. Второй раз маркиз демонстрирует свою трусость во время объяснения с бывшим женихом, приставившим ему к лицу пистолет: он отпрянул с возгласом «pardon Général» [Иванов: 49]. Герой Иванова однозначно описывает французов с отвращением, как извергов и скотов. У Загоскина дело обстоит по-иному. Ненависть к французам как к нации — это удел простонародных или близких к ним по уровню сознания героев¹. Из просве-

¹ Ср. реакцию Рославлева и ямщика на вид расстрелянных французов: «Боже мой! — вскричал Рославлев, закрыв рукою глаза. — <...> я ненавижу французов; но расстреливать хладнокровно беззащитных пленных!.. <...> — И, барин, что об них жалеть!» [Загоскин: 435]. Ср. выраже-

шенных дворян только таинственный романтический офицер (прототипом которого был А. С. Фигнер) говорит о желании уничтожить всех французов за одно то, что они французы, и позже осуществляет это на деле. Рославлев готов драться с ним на дуэли, защищая француза. Лишь в минуты патриотического увлечения Рославлев проклинает французов, что вызывает отповедь Сурского¹. В авторских отступлениях не раз высказывается сожаление о гибели в России тысяч воинов армии Наполеона². Даже сам французский император, трактуемый, в основном негативно, признается «величайшим военным гением». Ксенофобией роман не грешит³.

ние из пушкинского «Рославлева»: «народ ожесточился».

¹ Не только легкомысленный Зарецкий говорит о французах: «Признаюсь, люблю я этот милый веселый народ; что и говорить, славная нация!» [Загоскин: 317], но и резонер Сурской убеждает Рославлева, что «все народы имеют свои национальные слабости», и противопоставляет французов «дома» и «на чужбине»: «...кто не был сам во Франции, едва ли имеет право судить о французах. Никто не может быть милее, любезнее, вежливее француза, когда он дома; но лишь только он переступил за границу своего отечества, то становится совершенно другим человеком» [Загоскин: 378].

² Ср.: «Ах! вы не воскреснете, несчастные жертвы властолюбия: воины, посевшие в боях; юноши, краса и надежда Франции; вы не обнимете родных своих! Ваши кости, рассеянные по обширным полям нашим, запашутся сохою, и долго, долго изустная повесть об ужасной смерти вашей будет приводить в трепет каждого иноземца!» [Загоскин: 436].

³ Так, к немцам, которые в русской прозе 1830-х гг. часто наделялись комическими чертами и трактовались свысока, Загоскин применяет хотя и клишированное, но вполне положительное определение «честный». Московский купец, спрятавший в своем доме раненого Рославлева, уверен, что его сосед, золотых дел мастер Франц Иванович не донесет на него: «Конечно, сам он от неприятеля не станет прятать русского офицера, да и на нас не донесет, ведь он не француз, а немец, и надобно

Трактовка брака Полины с Сеникуром также далеко не однозначно негативна. Он объясняется глубоким взаимным чувством, возникшим (в отличие от ситуации в пушкинском тексте), еще до войны, во время поездки семейства Лидиных во Францию. Накануне войны Полина, полагая, что ее соединение с настоящим возлюбленным невозможно (Сеникур был женат, и она не знает, что жена его умерла), нехотя дает согласие на брак с Рославлевым в ответ на его пламенное чувство. Когда пленный Сеникур оказывается в имении Лидиных, она венчается с ним. Отметим, что тайное ночное венчание в кладбищенской церкви — это травести сюжетной ситуации «Натальи, боярской дочери» Карамзина¹ (травестированной и в пушкинской «Метели», о чем Загоскин не знал).

Брак Полины с французом становится у Загоскина трагедией по двум причинам — измена жениху и прене-

сказать правду — честная душа!» [Загоскин: 438]. Если кто и обличается, то это русские, утратившие свою «русскость» и бездумно подражающие французам. Так и у Шаховского — Сурской путешествовал по Европе, но вернулся оттуда таким же русским патриотом, как и уехал: «Разве человек живший в чужих краях должен вовсе отречься от собственного своего смысла? Я не для того ездил по Свету, чтобы навьючить мой ум всеми чужестранными нелепостями; <...> потому что я Руской, я люблю просвещение <...>. Но я, слава Богу, человек, а не попугай и обезьяна <...>; со всем тем очень рад заимствовать хорошее и пользоваться дельным» [Шаховской: Л. 24—24 об.].

¹ Метель заменена у Загоскина грозой, которая «заимствована» из другой повести Карамзина — «Бедная Лиза» и также предрекает несчастье. К Полине вполне применимы слова о Наталье из повести Карамзина, убежавшей из родительского дома: «Но такова ужасная любовь! Она может сделать преступником самого добродетельнейшего человека!»

брежение условиями военного времени, когда, согласно установке автора, любовь к отечеству должна стать выше чувственной любви. Однако Загоскин старается избежать прямого авторского осуждения, в отличие от Иванова, заключившего повесть словами: «Но да вострепещут подобныя Софии и ея матери! О! как скоро, о! как жестоко отомстило им Провидение за мои слезы!» [Иванов: 51]. В романе «Рославлев» Полина сама констатирует, что отказалась от отечества и произносит себе приговор: «...кто покидает навсегда свою родину, тот рано или поздно, а умрет по ней с тоски... <...> Ужасные бедствия моих сограждан, пожар Москвы <...> все это казалось мне каким-то смутным, невнятным сновидением! <...> рассудок мой был ослеплен» [Загоскин: 602—603]. Автор и его персонажи сочувствуют героине и ее трагедии. Загоскин стремится побудить читателей задуматься над тем, каким образом такой поступок оказался возможен для умной и добродетельной женщины. Пушкин, окружив свою Полину героическим ореолом, также не отменяет трагической развязки. Повествование у него ведется от имени подруги умершей «несчастной женщины»; она стремится быть «защитницей тени» и отвести от нее «чувства негодования».

Таким образом, перед нами цепочка текстов на один сюжет, где каждый вносит коррекцию в предшествующий, и при этом усложняются как сюжетная ситуация, так и характер героини. Напомним, что подобное использование претекстов было характерно для театральной традиции эпохи¹. Опытный комедиограф, Загоскин вполне сознательно пользуется им. Знаком литературной

¹ Мне приходилось писать об этом на примере драматургии Крылова [Киселева].

природы текста являются и литературные имена героев, заимствованные, как показал А. М. Песков, из русских комедий [Песков: 714]. Подчеркнем и то, что эта цепочка — наглядный показатель развития русской прозы 1810—30-х гг., двигавшейся по пути усложнения характеров и постепенного преодоления стилистического риторизма.

Перейдем теперь к проблеме, обозначенной нами как воздействие литературы и литературных моделей на сознание героев. Она является одной из ключевых и у Загоскина, и у Пушкина, и, в особенности, у Шаховского. Хотя С. Т. Аксаков и утверждал, что сценический «Рославлев» не имел успеха [Аксаков: 408], но количество постановок вносит коррекцию в это утверждение. После премьеры 11 мая 1832 г. пьеса ставилась в Петербурге еще десять раз (до 1840 г.) и более десятка раз в Москве (до 1848 г.) [ИРДТ]. «Северная пчела», не отличавшаяся любовью ни к Загоскину, ни к Шаховскому, с некоторым удивлением констатировала: «Что должно было ожидать от романа Загоскина „Рославлев“, выведенного почти целиком на Театре? — Решительного Падения. — Но вышло иначе: публика приняла Рославлева снисходительно, а в местах, напомнимших ей незабвенный 1812 год и доблести Русских в сию годину испытания, изъявила восторг свой» [СП]. Не касаясь сейчас пьесы в целом, остановимся только на обозначенном нами аспекте. Возможно, это поможет ответить на недоумение Полевого: «...в чем заключался *вопрос*, когда Князь А. А. писал своего *Рославлева*, актеры разучивали его, а зрители собирались смотреть?» [Полевой: 129].

Как всегда, острый рецензент проницательно указал на традицию, которой следовал Шаховской: «Начиная с *Урока дочкам*, *Модной лавки*, и еще прежде, все, что составляет сущность *Рославлева*, было сказано, пересказано, надоело, и теперь вовсе не кстати и не ко времени»

[Полевой: 127]. Полевой увидел в этом слабость и отсутствие новаторства. Обыгрывая подзаголовок «романтическое представление», он писал: «Любопытно только какие новые средства дал ему романтизм для изображения со сцены современных событий?» [Там же: 121].

Суммируя и по необходимости не вдаваясь в подробности, заметим, что проблематика названных Полевым знаменитых пьес Крылова — борьба с галломанией, с французским воспитанием — в «Рославлеве» осложнена антисентименталистскими выпадами, характерными в 1800—1810-е гг. как для Крылова («Пирог», «Подшипа»), так и для самого Шаховского («Новый Стерн», «Урок кокеткам»), и для Загоскина. Однако в начале 1830-х гг. в театре начала ставится еще одна пьеса, уже иного калибра, где антисентиментализм также играет важную роль (об этом ниже).

В результате в «романтическом представлении» Шаховского романтизм понимается весьма своеобразно. С одной стороны, Шаховской, как и Загоскин, понимают под романтизмом внешний антураж в духе Вальтера Скотта и балладной традиции. Его знаки — это безумная Федора, значимо переименованная в пьесе в Фиону (это кельтское имя, встречающееся в «Поэмах Оссиана» и означающее «прекрасная, чистая, светловолосая девушка»¹), венчание в кладбищенской церкви в грозовую ночь и пр. (в романе еще и таинственный незнакомец, и страшные рассказы офицеров под Данцигом). В театре *романтичность* представления подчеркивается

¹У Шаховского Полина подчеркивает, что Фиона «сошла с ума от любви, и это сумасшествие показывает уже необыкновенную чувствительность», сравнивает ее безумие с безумием Тассо и полагает, что в Греции она была бы Сафой [Шаховской: Л. 17]. В том, что касается «любовного безумия» Фиона является двойником Полины.

музыкой и пением — в частности, русскими песнями Фионы, «русскость» которых Полевой не без основания поставил под вопрос. С другой стороны, — и это главное — романтизм понимается Шаховским как «усиленный сентиментализм», причем гораздо шире, чем литературное направление или свойство текста. Это — свойство сознания, воспитанное модной европейской литературой (для автора такого рода литература — это часть моды и западного влияния). Недаром Рославлев читает с Полиной роман М. Коттен «Матильда, или Записки, взятые из истории крестовых походов». Не только Полина отождествляет себя с Матильдой, но и Рославлев воображает ее таковой: «Когда дочитал до того, как Малек-Адель, Мусульманин, враг ея отечества, умирает на ея руках, <...> Полина пришла в какое-то упоение от бескорыстной любви, душа ея вдруг вознеслась, на глазах заблестали слезы, она казалась мне самой Матильдой!..», — рассказывает он Зарецкому¹.

Любовь Полины к Сеникуру оказывается реализацией романного сюжета². Конечно, здесь присутствует

¹ «Жаль только, — отвечает на это Зарецкий, — что ты не Турок, а то бы из вас самих вышел Русской Роман: Пелагея Лидина и Махмет-Авдул. — Но я боюсь, чтобы тебе, просто Русскому, не пришлось с нею пить горькую чашу... Да и что интересного, что Романического — выйти за соседа, которого еще сосватал дядюшка» [Шаховской: Л. 9]. Если Рославлев видит в желании Полины отложить их брак «необыкновенную деликатность чувствительности», то Сурский называет его «глупым романтизмом». Важно также, что слова «романтический» и «романический» часто употребляются как синонимы.

² Напомним точку зрения Ю. М. Лотмана, считавшего следование в быту моделям, заимствованным из разных видов искусства, характерным признаком романтического поведения. См. статьи «Театр и театральность в строе культуры начала XIX века»; «Сцена и живопись как

отсылка к **буквально понятой** девятой строфе третьей главы «Евгения Онегина»: «Теперь с каким она вниманьем / Читает сладостный роман, / С каким живым очарованьем / Пьет обольстительный обман! / Счастливой силою мечтанья / Одушевленные созданья, / Любовник Юлии Вольмар, / Малек-Адель¹ и де Линар...». Карамзинизмы, использованные Пушкиным как метафоры (очарованье, мечтанье, обольстительный), Шаховской (как и Загоскин) понимает в их исходном церковнославянском значении — как дьявольское наваждение. Тут как раз и уместно подчеркнуть, что, как мы полагаем, наши авторы продолжают до конца жизни исповедовать шишковистское мировоззрение, названное Ю. Н. Тыняновым архаизмом.

Хотя в текстах, о которых идет речь в настоящей статье, идеологическая концепция связана и с уровнем языка, все же не шишковские лингвистические теории, а его идея национальной самобытности, борьбы с подражанием европейским моделям (языка, литературы, жизненного поведения) составляют главный интерес как для Загоскина, так и для Шаховского. Их концепция патриотизма сложнее, чем прямолинейная идея «пристрастной» любви к отечеству, которую развивал Шишков накануне войны 1812 года, но близка к ней. Их русский национализм²

кодирующие устройства культурного поведения человека начала XIX столетия» [Лотман 1992]. Когда Оленька у Шаховского объясняет сестре причины ее «неправильного» поведения, она указывает на его литературные истоки и отсылает как раз к романтической традиции: «Нет, сестрица, воля твоя, а Немецкая туманная словесность, черный ворон Байрон и Французские Романы вскружили тебе голову...» [Шаховской: Л. 17].

¹ В комментариях к этому месту Ю. М. Лотман цитирует соответствующее место из романа Загоскина (которое мы процитировали по Шаховскому) [Лотман 1995: 613].

основан на идее любви к отечеству *всех* подданных русского царя, независимо от их этнической принадлежности. Недаром Шаховской включает в галерею подлинных русских патриотов малоросса. Драматург произвел знаменательное наименование — загоскинский лекарь, лишенный в романе фамилии, назван в пьесе Туричем и сделан киевлянином. Турич не признает уничижительного наименования «малороссиянин»: «Великие Князья Русские, начиная с Игоря, княжили в Киеве, следственно столица России была наше — Великое, а не Малое княжество. А притом всякому небезызвестно, что столица в государстве то же сердце в человеке <...> и так эпитет малого, под которым разумеается незначущее или ничтожное, столько же принадлежит сердцу, как и древней престольной родине моей». Турич, получивший образование в Медицинской Академии, обязан правительству и собирается на войну, полагая «Священным долгом идти для сохранения жизни верноподданных моего Государя, и моих единокровных и единоверных братьев, жертвуя собственной моей жизнью» [Шаховской: Л. 43—43 об.].

Именно поэтому столь принципиальным было обращение авторов к «триаде» эпохи 1812 года: «вера — царь — отечество». Она далеко не тождественна уваровской триаде. Понятие веры гораздо шире понятия православия (жители многоконфессиональной Российской империи не обязательно исповедовали православие!). Понятие «царь» связано с личностью монарха, с концепцией монарха-человека (афористически выраженной Державиным и Жуковским¹), а не с самодержавием как инсти-

² В смысле, который вкладывает в это слово Б. Андерсон [Андерсон].

¹ Жуковский развил стих Державина «Будь на троне человек!» в послании «Императору Александру» (1814—1815): «Но дань свободная, дань

тутом или формой правления. Наконец, «отечество» — гораздо более широкое и, вместе с тем, конкретное понятие, чем неопределенная уваровская «народность» (первый член триады заставляет отождествлять ее с русской народностью, но это фактически разрушает идею империи как многонационального государства). Можно смело утверждать, что в этом отношении «архаистическая» национальная концепция гораздо более отвечала идее нации как политической категории (на чем настаивает Б. Андресон).

Полевой смеется над устарелостью взглядов авторов «Рославлева». Но для Шаховского с Загоскиным архаизм продолжал оставаться *их* мировоззрением и актуальным оружием против современного состояния общества, которое «портит» романтическая литература. Возбуждая страсти, она вызывает «безумие», отключение разума, не дает видеть события в истинном свете¹.

Напомним, что хотя и не столь прямолинейно, но аналогичным образом трактует тему «романного сознания» Грибоедов в «Горе от ума». Он заставляет Софью придумывать себе любовь и ее героя по модели «Новой Элоизы» Руссо, что не позволяет ей увидеть подлинную сущность Молчалина. Шаховской с Загоскиным предельно обостряют эту тему, связав ее с патриотизмом

сердца — уваженье, / Не власти, не венцу, но человеку дань./ О Царь, не скипетром блистающая длань, / Не прахом праотцев дарованная сила / Тебе любовь Твоих народов покорила, / Но трона красота — великая душа [Жуковский: 377]. Напомним о дальнейшей «гуманизации» этой формулы у Пушкина в «19 октября»: «Он <царь> человек! Им властвует мгновенье...».

¹ Если Крылов трактует сентиментальные вздохи как ханжество, неискренность, то Шаховской идет дальше и видит в них признак повреждения сознания.

и изменой долгу (у Полины — это измена жениху и забвение любви к отечеству). Однако и Рославлева едва не погубила мечтательность, над которой посмеиваются друзья, сравнивающие его с Амадисом Гальским. Именно мечтательность внушила Рославлеву ложную концепцию любви, ослепила его и не позволила разглядеть истинных чувств Полины, страдавшей от любви к другому, и подлинных чувств самоотверженной Оленьки. Заметим, что герой повести Ф. Иванова также говорит о собственной «сентиментальности» [Иванов: 44].

Мы могли бы еще умножать примеры «разоблачения» романного кода чувств, но уже сказанное дает нам основание заключить, что проблема находится в самом центре узла, в который для писателей, остававшихся верными архаистическим взглядам, были завязаны национальная идеология, патриотизм, западное влияние и проблема смешения литературы и жизни. Последняя проблема волновала и Пушкина. Ю. М. Лотман проследил ее решение в «Евгении Онегине» [Лотман 1995: 447]; на материале «Повестей Белкина» об этом писал еще В. В. Гиппиус [Гиппиус]. Характерно, что и в пушкинском «Рославлеве» имеется отсылка к сентиментально-романтической романной ситуации, но это отсылка ироническая: «Я <т.е. повествовательница>, смеясь, дала ему <Сеникуру> заметить, что положение его самое романическое. В плену у неприятеля раненый рыцарь влюбляется в благородную владельницу замка, трогает ее сердце и наконец получает ее руку» [Пушкин: 140]. Прямолинейность «архаистической» трактовки «литературности» (в том числе, и в пьесе младшего архаиста Грибоедова) Пушкина не устраивала, но проблема все равно оставалась.

Что же до «романтического представления» Шаховского, то по своей направленности оно было скорее «антиромантическим». По своим художественным реше-

ниям оно запоздало в «прошедшем веке» с его сумаровской установкой: «Свойство комедии — издевкой править нрав». Авторы двух «Рославлевых» надеялись своими произведениями помочь соотечественникам преодолеть национальные пороки — галломанию, приверженность роскоши и модам, иноземному воспитанию, увлечение западными сентиментально-романтическими повестями и романами, а также возбудить патриотические чувства. Автор третьего «Рославлева» на это не надеялся, хотя и не возражал против патриотизма.

ЛИТЕРАТУРА

Акимова — *Акимова Н. Н.* Первые русские романы об Отечественной войне 1812 года // Российская Академия Художеств. Научные труды. Вып. 23: Вопросы теории культуры. СПб., 2012, октябрь/декабрь.

Аксаков — *Аксаков С. Т.* Биография Михаила Николаевича Загоскина // Аксаков С. Т. Собрание сочинений: В 3 т. М., 1986. Т. 3.

Альтшуллер — *Альтшуллер М. Г.* Эпоха Вальтера Скотта в России: Исторический роман 1830–х годов. СПб., 1996.

Андресон — *Андерсон Бенедикт.* Воображаемые сообщества: Размышления об истоках и распространении национализма. М., 2001.

Вацуро — *Вацуро В. Э.* Пушкин и проблемы бытописания в начале 1830–х гг. // Пушкин. Исследования и материалы. М.–Л., 1969. Т. 6.

Гиппиус — *Гиппиус В. В.* Повести Белкина // Гиппиус В. В. От Пушкина до Блока. М.; Л., 1966.

Глухов — *Глухов В.* О творческом замысле повести Пушкина «Рославлев» // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. 1962. №1.

Гозенпуд — *Гозенпуд А. А. А.А. Шаховской* // Шаховской А. А. Комедии. Стихотворения. Л., 1961.

Грушкин — *Грушкин А.* Рославлев // Временник пушкинской комиссии. 1941. №6.

Гуковский — *Гуковский Г. А.* Об источнике «Рославлева» // Временник Пушкинской комиссии. 1939. №4—5.

Дмитриева — *Дмитриева Н. Л.* Татьяна и Полина (Пушкин и Загоскин) // Российский Литературоведческий журнал. 1996. №8.

Жуковский — *Жуковский В. А.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М., 1999. Т. 1.

Загоскин — *Загоскин М. Н.* Сочинения: В 2 т. М., 1988. Т. 1.

Иванов — Сочинения и переводы Ф. Ф. Иванова. М., 1824. Ч. I. С. 44—51.

ИРДТ — История русского драматического театра. М., 1978. Т. 3. С. 307; М., 1979. Т. 4. С. 384.

Киселева — *Киселева Л. Н.* Загадки драматургии Крылова // Крылов И. А. Полное собрание драматических сочинений. СПб., 2001.

Лежнев — *Лежнев А. З.* Проза Пушкина. М., 1966. Изд. 2.

Лернер — *Лернер Н. О.* Проза Пушкина. Пг.; М., 1923. Изд. 2.

Лотман 1992 — *Лотман Ю. М.* Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1.

Лотман 1995 — *Лотман Ю. М.* Пушкин: Биография писателя. Статьи и заметки 1960—1990. «Евгений Онегин». Комментарий. СПб., 1995.

Оксман — *Оксман Ю. Г.* «Рославлев» (отрывок из неизданных записок дамы) [Комментарий] // *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 6 т. / Под ред. М. А. Цявловского. М.-Л.: Academia. 1936. Т. 4.

Осват — *Осват А. Л.* Заметка к пушкинскому <<Рославлеву>> // Русско-французский разговорник, или /ou Les Causeries du 7 Septembre. Сборник статей в честь Веры Аркадьевны Мильчиной. М., 2015.

Песков — *Песков А. М.* Комментарии // Загоскин М. Н. Сочинения: В 2 т. М., 1988. Т. 1.

Петров — *Петров С. М.* Русский исторический роман XIX в. М., 1964.

Петрунина — *Петрунина Н. Н.* Проза Пушкина (пути эволюции). Л., 1987.

Полевой — Московский Телеграф. 1832. №13. Июль.

Пушкин — *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1978. Т. 6.

СП — Северная Пчела. 1832. №112. 17 мая.

Телескоп — Телескоп. 1831. Ч. 4. №14.

Сидяков — *Сидяков Л. С.* Художественная проза А. С. Пушкина. Рига, 1973.

Филиппова — *Филиппова Н.* Закончен ли пушкинский «Рославлев»? // Русская литература. 1962. №1.

Шаховской — *Шаховской А. А.* Рославлев. Романтическое представление, взятое из Романа Русские в 1812м году; в пяти сутках, с пением// Санкт-Петербургская гос. Театральная библиотека. I XI 5 98.

Эйхенбаум — *Эйхенбаум Б. М.* «Чрезмерный писатель» (К 100-летию рождения Н. Лескова) // Эйхенбаум Б. М. О прозе. Л., 1969.

Роман Лейбов

Тартуский университет, Эстония

Тютчев как редактор своих стихов: отрывок о литературной минус- стратегии

*<...> ощущение не стыдливого
дилетанта, а остервенелого
графомана, которому в иные дни
(месяцы) все равно о чем писать —
лишь бы писать. И тут хоть любимая
померла, хоть славян обижают — все
на потребу.*

Из частного письма

Давно уже ставший общим местом тезис о литературной небрежности, изысканном дилетантизме Тютчева опирается, с одной стороны на хорошо известные биографические факты (случайное уничтожение текстов, пренебрежение судьбой своих произведений), с другой — на исследовательскую традицию, восходящую к первой биографии Ивана Аксакова и развитую в ряде классических работ (от Тынянова до Лотмана). Фактов, подтверждающих эту репутацию, слишком много, чтобы подвергать ее сомнению, и прежде всего, это сами тютчевские тексты, фрагменты (по определению Тынянова), «отрывочки» (по сохраненному Чуковским слову Блока). Однако вслед за Тыняновым, рассматривавшим тютчевский

фрагмент как результат целенаправленной литературной работы, включающей обнаружение искомого жанра в немецких источниках и адаптацию его к русской литературной среде, биографические факты следует рассматривать как своеобразную литературную минус-стратегию, парадоксальным образом реализующую сформулированные в хрестоматийном тексте императивы (молчи, скрывайся и таи). При этом именно это самоудаление из современной литературной жизни, фрагментарность текстов Тютчева и необширность его корпуса (соединяющего образцы гениальной поэзии, неловкие окказиональные тексты, экспромты и переводы разной степени успешности) парадоксально обеспечивают ему статус русского классика (в качестве умозрительной параллели можно указать на высокий культурный статус древнегреческих лириков, чьи тексты дошли до нас лишь в отрывках или не дошли вовсе).

Косвенным подтверждением высказанной гипотезы о сознательном самоустранении Тютчева из литературного современного ряда могут служить те немногочисленные случаи, когда Тютчев проявляет заботу о своих текстах, внося в них исправления и редактируя уже доставленные адресатам тексты.

Такова переписка с А. И. Георгиевским вокруг публикации в «Русском вестнике» цикла, посвященного памяти Денисьевой (1864), о которой нам уже приходилось писать [Лейбов]. Примечательно, что сформированный Тютчевым цикл так и не увидел света в том виде, на котором настаивал автор, он был опубликован без подписи (под акронимом «Т.») и предложенная Тютчевым последовательность текстов была разрушена публикаторами.

Другой случай, характерным образом соединяющий образ дилетанта, не заботящегося о судьбе своих текстов, и реальную редактуру (вполне ощутимую на пространстве небольшого текста), находим в записках Аксакову

(8 и 9 августа 1863) по поводу стихотворения «Ужасный сон отяготел над нами». Это — довольно обширный для Тютчева текст (5 катренов), написанный, по замечанию К. В. Пигарева в связи с обострением в начале августа дипломатического противостояния России и европейских держав, требовавших от России решительных уступок восставшим полякам и не встретивших понимания в Петербурге [Тютчев 1965: 375].

Алармистский тон тютчевского текста, характерный для его произведений этого рода, встроен в жанровые рамки, парадоксально соединяющие образность готической баллады и неизбежные в таких случаях отсылки пушкинской инвективе 1831 года. Из финала «Клеветников России», как нам представляется, вырастает заданный в зачине образ воскресшего мертвеца (подробнее об этой образности см.: [Майорова]). Однако формулировка этой зомби-тематики была найдена Тютчевым не сразу. Автограф РГАЛИ дает другое чтение второго стиха:

В крови до пят мы боремся с теньми, —
В лукавой мгле — соблазн со всех сторон.

Стихотворение было опубликовано 10 августа в «Дне» с пометой «Москва. Август 1863». История публикации свидетельствует о том, что первоначально Аксакову был доставлен вариант, известный по автографу. Нас интересуют, однако, не те изменения, которые Тютчев вносил в текст, но формулировки и интонации двух записок Аксакову, смысл которых сводится к простому внесению этих изменений.

В первой записке автор сопровождает поправки выделенной курсивом просьбой не публиковать текста, этот очередной отказ от роли поэта сопровождается декларативным приписыванием этой личной роли сверхличному

субъекту: русскому народу:

«Я вчера послал к вам, почтеннейший Иван Сергеевич, довольно плохие стихи и просил бы вас *не помещать* их в вашем «Дне», — но все-таки, для очистки совести, не могу не сообщить вам следующих поправок — первые четыре стиха заменить, напр <имер>, этими:

Ужасный сон отяготел над нами,
Ужасный, безобразный сон...
В крови до пят, мы бьемся с мертвецами,
Воскресшими для новых похорон.
И далее, слово *вертеп* заменить словом *притон*...

Иду сейчас в Кремль поклониться русскому народу, этому, как и следует, в его минуты вдохновения, великому бессознательному поэту.

Вам душевно преданный

Ф. Тютчев

8 августа 1863» [Тютчев 2004: 37—38]

Вторая записка, как можно предположить, последовала 9 августа в ответ на не дошедшую до нас просьбу честного издателя «Дня» все же санкционировать публикацию. Санкция была получена, хотя и в характерно тютчевской форме отказа от любых авторских прав. И вновь это самоумаление сопровождалось внесением в текст мелкой, но важной коррективы:

«Прошу вас убедительно, почтеннейший Иван Сергеевич, делать с моими виршами что вам угодно — т. е. изменить, поправить и усилить... Спешу, уезжаю сегодня и поручаю себя вашему дружественному расположению. — Когда будете писать к Анне?

Вам пред <анный>

Ф. Тютчев

P. S. Вместо слова *бессмысленной*, не лучше ли *неистойвой*?» [Тютчев 2004: 40—41].

Еще более иллюстративной представляется редаKTура гораздо более удачного окKазационального текста, история которого в высшей степени показательна для затронутой нами темы соединения маски дилетанта и мелочного перфекционизма. При этом стихотворение посвящено именно этой теме: авторскому безволию и его историческому и экзистенциальному оправданию.

Остановимся на этом случае подробнее. Речь идет о стихотворном инскрипте старейшему тютчевскому московскому знакомому М. П. Погодину, сделанному на шмуцтитуле тютчевского сборника 1868 года. Надпись датирована автором и сделана 28 августа 1868, перед отъездом из Москвы [Летопись: 336].

Второй и последний прижизненный сборник Тютчева был подготовлен по инициативе Ивана Аксакова двадцатидвухлетним сыном поэта Иваном, принявшимся за работу в конце июля 1867 г. Автор согласился на издание, по его собственному слову, «из чувства лени и безразличия», но в дальнейшем от участия в составлении и редактировании книги неизменно уклонялся. В результате в следующем году дело все же пришлось брать в свои руки Аксакову, приславшему тестю оглавление будущего сборника, возвращенное Тютчевым без каких-либо поправок. Сборник вышел в марте 1868 г., и, кажется, лишь после этого Тютчев заставил себя обратиться на этот сюжет внимание. В результате по требованию автора из книги были изъяты четыре текста, сборник был отчасти перепечатан и переброшюрован и 1800 экземпляров его (за вычетом авторских) поступили в книжную торговлю, чтобы остаться нераспроданными и после смерти автора (см. подробнее: [Динесман]).

Вот как выглядел текст, это своеобразное credo поэтического дилетантизма и авторской безответственности на шмуцтитуле подаренного Погодину экземпляра:

Стихов моих вот список безобразный —
Не заглянув в него, дарю им вас,
Не мог склонить своей я лени праздной,
Чтобы она хоть вскользь им занялась...

В наш век стихи живут два-три мгновенья,
Родились утром, к вечеру умрут...
Так что ж тут хлопотать? Рука забвенья
Исправит все чрез несколько минут. (II, 200).

Первый катрен несколько утрировано, но в общем верно описывает отношение автора к сборнику (как мы помним, заглянуть в книгу все же пришлось). При этом основным *punctum*'ом строфы становится архаизирующая номинация 1 ст. (*список*), снижающая статус сборника до рукописного, превращающая серьезный литературный жест в случайный и отстраненный от автора биографический факт. Эта архаизация скрывает, однако, возможность иного толкования, также описывающего литературную стратегию Тютчева в поздние годы: неохотно принимая столь немилую ему роль поэта, он неизменно оказывается в ситуации, когда его стихов домогаются (домашние, собирающие их в альбомы, редакторы, организаторы торжественных мероприятий). *Список* подразумевает интерес к стихам, безобразие списка вовсе не дискредитирует текстов.

Сочетание *праздная лень* шлет читателю к комплексу «горацианских» представлений о поэте-эпикурейце, дилетанте (в пушкинском поколении олицетворением этого комплекса стал Дельвиг, см.: [Грачева]). Заметим, что формульное поэтическое хозяйство Тютчева уже включает это сочетание; оно встречается в ст. «На Неве» (1850): *Дети ль это праздной лени Тратят здесь досуг ночной? Иль блаженные две тени Покидают мир земной?*

Второй катрен знаменательно трансформирует тему: современная поэзия эфемерна, как насекомое (одноднев-

ка или попрыгунья-стрекоза), так что авторское небрежение своими стихами согласуется с духом времени. Эту декларацию можно было бы считать простой риторикой, если бы она не встраивалась в фундаментальное тютчевское представление о трагической бесследности человеческой жизни, развернутое в текстах, слишком хорошо известных, чтобы нуждаться в цитировании. Punctum второй строфы — аллегория *забвения*, стирающего через несколько минут (очевидно, речь идет об аллегорических же минутах, не равных земным) современные лирические мелочи. Как представляется, этот образ паронимически связывает тютчевскую миниатюру с канонической державинской *рекой времен* (ср. ключевое слово «забвенье» в рифменных позициях в обоих текстах).

Инскрипт на книге — разновидность поэтического экспромта. Он предполагает презумпцию спонтанности (даже если подготовлен заранее) и менее всего подразумевает возвращение автора к тексту. Тем примечательнее, что Тютчев возвращается к этому стихотворению. В письме к Погодину от 30 августа 1868, написанном накануне отбытия в Петербург Тютчев сообщает исправления: «Простите авторской щепетильности. — Мне хотелось, чтобы, по крайней мере, те стихи, которые надписаны на ваше имя, были по возможности исправны, и потому посылаю вам их вторым изданием...» [Тютчев 2004: 341]. После этого абзаца следуют рассуждения Тютчева о современной европейской политике (выдержанные в обычном для него алармистски-пророческом тоне), призыв активно использовать в качестве политического термина сочетание «Восточная Европа», затем следует новый вариант текста инскрипта:

Стихов моих вот список безобразный —
Не заглянув в него, дарю им вас —
Не совладал с моею ленью праздной,
Чтобы она, хоть вскользь, им занялась...

В наш век стихи живут два-три мгновенья —
Родились утром, к вечеру умрут —
О чем же хлопотать? Рука забвенья
Как раз свершит свой корректурный труд.
[Тютчев 2004: 342]

Тютчев не смог отказать себе в логизации слишком громоздкой аллегории первой строфы и замене финала более эффектной формулой.

Таким образом, за нарочитой маской *стыдливого дилетанта* можно обнаружить не только *остервенелого графомана*, но и мелочного профессионала, разрабатывающего тему собственной литературной небрежности с завидным трудолюбием и почти комической настойчивостью.

Р. С. Историко-литературная ирония состоит в том, что хозяйственный Погодин поделился инскриптом с публикой, опубликовав его в начале 1869 г. в своей газете «Русский». Публикатору, однако, пришлось сообщить читателям, что письмо автора с окончательным вариантом затерялось, и поэтому тиснению придается первый вариант текста.

ЛИТЕРАТУРА

Грачева — *Грачева Е.* О лени Дельвига// Пути развития русской литературы: Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Тарту, 1990.

Динесман — *Динесман Т.* Второй сборник «Стихотворений» Ф. И. Тютчева: история создания// И время и место: Историко-филологический сборник к шестидесятилетию Александра Львовича Осповата. М., 2008.

Лейбов — *Лейбов Р.* Незамеченный цикл Тютчева //

Лотмановский сборник. М., 1995. Вып. 1.

Летопись — Летопись жизни и творчества
Ф. И. Тютчева. Кн. 2: 1844 — 1860. М., 2003.

Майорова — *Maiorova O.* «A Horrid Dream Did
Burden Us...» (1863): Connecting Tjutchev's Imagery with the
Political Rhetorics of his Era// Russian Literature. LVII—I/II.
Special Issue: F. I. Tjutchev, II. North Holland, 2005.

Тютчев 1965 — *Ф. И. Тютчев.* Лирика. Т. 2. М., 1965.

Тютчев 2004 — *Ф. И. Тютчев.* Полн. собр. соч. и пись-
ма: в 6 тт. Т. 6. М., 2004.

Олег Лекманов

*Национальный исследовательский
университет Высшая школа экономики,
Москва*

О преамбуле к роману А. И. Солженицына «В круге первом»

Речь пойдет о коротком предисловии к итоговой редакции романа «В круге первом». Вот полный текст этого предисловия:

«Судьба современных русских книг: если и выныривают, то ущипанные. Так недавно было с булгаковским «Мастером» — перья потом доплывали. Так и с этим моим романом: чтобы дать ему хоть слабую жизнь, сметь показывать и отнести в редакцию, я сам его ужал и исказил, верней — разобрал и составил заново, и в таком-то виде он стал известен.

И хотя теперь уже не нагонишь и не исправишь — а вот он подлинный. Впрочем, восстанавливая, я кое-что и усовершенствовал: ведь тогда мне было сорок, а теперь пятьдесят.

*написан — 1955 — 1958
искажён — 1964
восстановлен — 1968»¹*

Как представляется, семантическая нагруженность

этого текста (только притворяющегося чисто служебным, проходным) весьма велика.

Для начала: в предисловии ненавязчиво привлекается внимание читателя к едва ли не основной особенности композиции всего произведения — оно сбито в единое целое настолько рационально, что автор при желании может «разобра <ть> и состави <ть>» роман «заново», как хорошо отлаженный *механизм*. Еще раз это будет подчеркнуто уже на следующей странице книги, где представлены два параллельных и соотносящихся друг с другом столбика названий главок двух частей романа.

Для многих русских писателей и читателей слово «механизм» в качестве характеристики композиции романа прозвучало бы как оскорбление. Для бывшего учителя математики Солженицына, ни в жизни, ни в творчестве не терпевшего расхлябанности и приблизительности, в этом слове, как кажется, заключалась доблесть. Обратим внимание на наглядное «математическое» соотношение «было сорок, а теперь пятьдесят» в преамбуле к роману, а также на то, что существительное «круг», являющееся частью заглавия этого романа вместе с числительным «первом», при желании могут быть восприняты как взятые из словаря математика.

Соответственно, и на само предисловие к роману правомерно было бы взглянуть как на мельчайший элемент гигантского механизма произведения, в котором всё устроено сверхпродуманно и ни слова не сказано «просто так», по наитию.¹ Хорошим примером такой продуманности может послужить своеобразная «табличка» дат в финале предисловия. Не собираясь сейчас комменти-

¹ Солженицын 2006: 5.

¹ Напомним, что с изображения циферблата часов (то есть, совмещения мотивов *круга* и *механизма*) начинается основной текст романа.

ровать их с точки зрения хронологии написания, искажения и восстановления текста романа, отметим, что все названные Солженицыным даты чрезвычайно значимы для «большой» истории Советского Союза.

1955 — 1958 (роман пишется) — начало Оттепели и XX съезд в 1956 году;

1964 (роман искажается) — освобождение Н. С. Хрущева от обязанностей первого секретаря ЦК КПСС, председателя Совета Министров СССР и члена Президиума ЦК КПСС на октябрьском пленуме ЦК КПСС;

1968 (роман восстанавливается) — вторжение войск стран Варшавского договора (кроме Румынии) в Чехословакию и конец Оттепели;

Таким образом, частная история написания, искажения и восстановления текста романа «В круге первом» накладывается на «большую» историю того государства, о котором в романе идет речь.

Далее. По крайней мере, три героя романа (Нержин, Рубин и Сологдин), хотя и не только они, проходят испытание искушением, «большим соблазном». Государство предлагает каждому из этих персонажей нечто, за что придется заплатить дорогой ценой: осознанным предательством по отношению к другим людям и/или к себе самому (аналогия договора с дьяволом кажется тут не только вполне уместной, но и очевидной). Нержину удастся устоять против большого соблазна, а Рубину и Сологдину — нет. В предисловии к роману «В круге первом» Солженицын неброско, но значимо включает в этот список себя самого, причем его вариант оказывается промежуточным. Чтобы увидеть свое заветное произведение опубликованным, автор по собственному признанию искажил его (то есть пошел на сделку с советскими редакторами, вольно или невольно представляющими дьяволоподобное государство), но затем обстоятельства сложи-

лись так, что автору удалось отказаться от компромиссного варианта романа и восстановить (улучшив) подлинник. Отсюда интонация сожаления и даже раскаяния, которая отчетливо звучит в предисловии: «я сам его <...> искажил <...> И хотя теперь уже не нагонишь и не исправишь...»

Эти наблюдения вновь возвращают нас к «табличке» в финале преамбулы к роману. 1955 — 1958 — «оттепельная» эйфория, роман пишется в расчете на публикацию в СССР. 1964 — со снятием Хрущева рушатся надежды на печатание полного текста романа, Солженицын делает уступки цензуре и искажает свое произведение. 1968 — ввод советских войск в Чехословакию знаменует окончательное крушение надежд на публикацию романа в Советском Союзе, что позволяет автору отказаться от компромиссного варианта и восстановить (дополнив) неподцензурную версию.

Наконец, и упоминание о «Мастере и Маргарите» Михаила Булгакова, безусловно, введено в предисловие к роману «В круге первом» не случайно. Хотя Солженицын прочел «Мастера» уже после того, как закончил основную работу над книгой, он не мог не обратить внимания на некоторые важные точки схождения двух романов. В обоих представлено широкое панорамное изображение Москвы. В обоих возникают зловещие фигуры всеильного властителя и его приспешников, причем особое внимание уделяется изображению тайной полиции. А, главное, в обоих романах в роли одного из главных героев выводится писатель (в «Круге» — писатель, только еще готовящийся приступить к своему поприщу), противопоставляющий злу и лжи окружающего мира слово правды об истории и современности.

С одной стороны, как совершенно справедливо отмечает А. С. Немзер в своей глубокой статье о романе «В круге первом», солженицынское «сравнение в автор-

ской преамбуле с «Мастером и Маргаритой» не лишено полемического подтекста», хотя бы потому, что « <в> булгаковском романе слова «рукописи не горят» произносит дьявол — Солженицын не верит в воландовский спецхран. Он знал и знает — горят <...> Нетленными они могут стать, лишь если Бог сохранит писателя, полностью подчинившего себя тому Слову, что властно звучит в его душе и вмещает весь мир».¹ С другой стороны, упоминая о «Мастере и Маргарите» в предисловии к роману, Солженицын задает точку отсчета для восприятия этого романа и сразу же сообщает читателю об очень высоком уровне своих авторских притязаний. Напомним, что многие годы спустя автор «Круга» так написал об авторе «Мастера и Маргариты»: « <X> отя и у него я ничего не перенял, и свойства наших перьев совсем разные, и главный его роман я не полностью принял, — он остается мне тепло-родственным, воистину — старшим братом, сам не могу объяснить, откуда такая родственность».²

Итак, в предельно сжатом предисловии к роману «В круге первом» Солженицын спрессовал многие важнейшие для этого романа «смыслы».

ЛИТЕРАТУРА

Немзер — *Немзер А. С.* Рождество и воскресение (О романе Александра Солженицына «В круге первом») // Немзер А. С. При свете Жуковского. Очерки истории русской литературы. М., 2013.

Солженицын 2006 — *Солженицын А. И.* В круге первом. М.: «Наука», 2006.

Солженицын 2013 — *Солженицын А. И.* Из «Литера-

¹ Немзер: 821.

² Солженицын 2013: 16.

турной коллекции» // Солженицынские тетради. Материалы и исследования. 2013. №2.

Маргарита Лекомцева

Москва

Заметки о грамматической структуре стихотворения Пастернака «Сосны»

Как отмечают Е.В. и Е. Б. Пастернаки, первые стихотворения из цикла «Переделкино» появились в 1940 г. «Сосны», которые входят в этот цикл, помечены ноябрем 1940 г. [Комментарий: 412]¹, хотя, видимо, работа над ними продолжалась в марте-апреле 1941 г. [Там же]. Они были опубликованы в сборнике «На ранних поездках» (1943) и затем в сборнике «Земной простор» (1945), что иногда побуждает истолковывать стихотворение как реакцию Пастернака на военные события. Однако описанный в тексте счастливый мир дает возможность посмотреть на стихотворение без привязки к политическим событиям, как на продолжение важной для Пастернака темы «как рождается поэт».

В грамматическом плане стихотворение начинается с ситуации определения субъекта — это лирический герой, который включен в некую группу («мы»), хотя нет обозначения того, как велика эта группа и кто в нее входит. Предикаты «лежим» (с уточнением: «руки запрокинув», «головы задрав») выражены индикативной формой

¹ См.: «Машин. <опись> трех стихотворений, дата: ноябрь 1940 (собр. Ю. Агапова)» [Комментарий: 412].

глагола [Пастернак: 107—108]. Она подчеркивает «фактический», «реальный» характер ситуации, а семантика глагола — состояние покоя. Предикат «переглянемся», выраженный будущим в настоящем, указывает на повторяемость (итеративность) действия.

Сфера восприятия субъекта «мы» постепенно расширяется: если вначале группа находилась среди «диких бальзаминов, ромашек и лесных купав» и наблюдала «копошенья мураша», то затем локализация действия расширяется до соснового леса — «мы делим отдых краснотесья».

С помощью пассивного причастия прошедшего времени совершенного вида «причтены» («К лику сосен¹ причтены») вводится новый актер, который не назван, но очевидно, что он более могуществен, чем человек, поскольку обладает возможностью «причесть к лику» (возникает импликация святости, хотя это слово не названо). Этот же актер освобождает «от болезней, эпидемий и смерти». Оксюморон «бессмертные на время» придает семантике времени особый масштаб. Возникает расщепление времени на человеческое и сверхчеловеческое.

«Синева» как метонимия неба описывается как густая мазь, т.е. дается в функции максимализации. И. А. Мельчук и А. К. Жолковский ввели лексическую функцию Magn [Мельчук; Мельчук-Жолковский] для описания соотношения семантики таких пар как «дождь — ливень»,

¹ Уже у Пушкина сосны могут быть названы «собеседниками» («Знакомым шумом шорох их вершин/ Меня приветствовал»). У Лермонтова в «На севере диком...» сосна «одета как ризой», что вызывает ассоциацию с иконой в серебряном окладе. У Клюева в «Перезвонах сосен» (1910) сосны дают поэту точные пророчества. Ср. также популярный романс С. С. Рахманинова «Здесь хорошо» на слова Галины Галиной.

но здесь проявляется новая функция, которую строит Пастернак — функция «предельной сущности, самой сути». Обозначим ее Es — «небо в своем высшем видимом проявлении». Используя разговорное обозначение лучей как зайчиков, автор с помощью глаголов в индикативе «ложиться наземь», «пачкает рукава» (т.е. оставляет знаки) показывает реальность присутствия неба на земле.

В седьмой строфе лирический герой («я») отрывается от группы («мы») — у него расширяется горизонт видения («столько широты во взоре»), при этом широта здесь имплицитно высоту точки обзора. Поэтический мир стихотворения разделяется, условно говоря, на «реальный» и «воображаемый» Герой становится властелином («И так покорны все извне»). «Все извне» — это точный перевод с философского языка Фихте понятия «мир не-Я» (nicht-Ich). Предельная покорность окружающего переводит лирическое «я» в другой статус, дает ему чувство необыкновенной свободы. В этом состоянии у него возникает второе видение: «...где-то за стволами море/ Мерещится все время мне». «Мерещится» — это лексическое выражение сослагательного наклонения, семантический перевод грамматической формы «как бы». И далее условный, воображаемый мир описывается теми же индикативными формами глагола, которыми ранее описывался «реальный» мир сосновой просеки: «...волны... обрушиваются». Эта реальность подчеркивается в восьмой строфе зоркостью и детализацией видения, когда зрению лирического субъекта оказывается так же доступен «град креветок / Со взбаламученного дна», как ранее — «копосень мураша»¹.

¹ Заметим попутно, что в строке «Там волны выше этих веток» возможно отразилась память о пейзажной картине отца 1910 г. «Сосны и море», где море с большими волнами оказывается выше некоторых сосновых

Видение моря у Пастернака обычно является знаком поэтического дара. Ср. в стихотворении «Так начинают. Годы в два...», где явление моря предшествует рождению стиха: «Так **открываются**, паря,/ Поверх плетней, где быть домам бы,/ Внезапные, как вздох, **моря**. / Так **будут начинаться ямбы**». Именно в момент видения моря лирический герой анализируемого стихотворения преобразается в поэта.

В следующей, девятой, строфе «Сосен» обстоятельство времени «вечерами» указывает на повторяющееся действие — «... за буксиром / На пробках тянется заря». Хотя субъектом действия в этом предложении является вечерняя заря (на что указывают предикаты «тянется», «отливает»), но скрытым актором является буксир, введенный косвенным дополнением. Неодушевленное существительное «буксир» здесь — метонимия команды, группы людей, которые трудятся на буксире до позднего вечера¹. Эта тема людей труда подробно разработана Пастернаком в стихотворении из того же цикла «Переделкино» — «На ранних поездах». Поезд, останавливающийся на станции Переделкино в 6.25 утра, полон пассажирами, едущими в Москву на работу. Они сидят в разных позах (кто-то читает, кто-то спит), но у всех лица исполнены достоинства, которое сообщает им духовную красоту и которое не стирается ни бедностью, ни тяжелым трудом. Именно в этих людях улавливает поэт «России неповторимые черты»:

веток.

¹ Тот же прием использован потом в стихотворении раннего Бродского 1962 г. «Баллада о маленьком буксире», где буксир, т.е. члены его экипажа, преодолевает искушения дальними странами и продолжают делать свое скромное дело в порту.

В них не было следов холопства,
Которые кладет нужда,
И новости и неудобства
Они несли как господа
[Пастернак: 116].

В «Соснах» предпоследняя десятая строфа начинается безличным глаголом «смеркается». Эта глагольная форма позволяет отнести действие к обоим мирам — поэтическому (миру моря) и реальному (миру лесной просеки). Однако продолжение фразы говорит скорее о поэтическом мире: «Луна хоронит все следы/ Под белой магией пены...». Противопоставление «белой магии пены» и «черной магии воды» дает представление о противоположных действиях моря: черная магия затягивает и губит, а белая магия пены вызывает ассоциацию с творческой деятельностью (рождение Афродиты/Венеры, рождение поэтических образов¹).

В последней строфе стихотворения Пастернака шторм нарастает: «А волны все шумней и выше». Поэт может наблюдать его и описывать, но не может остановиться. Таким образом, то состояние всеобщей покорности, которое было описано в седьмой строфе («И как покорны все извне»), окончилось. Впервые появляется отчетливое противопоставление «близко — далеко» (с помощью наречия «вдалеке») и эллиптическое указание на автора, который не различает того, что написано на афише. Ему противопоставлена публика (зрители), толпящаяся «у столба с афишей». В отличие от поэта, она текст различает, но она расположена «на поплавке» — на некой подвижной, неустойчивой поверхности, причем не обра-

¹ Ср. у Цветаевой в стихотворении «Кто создан из камня, кто создан из глины...» (1920): «Я — бренная пена морская».

щает внимания на нарастающий шторм и лишь смотрит на афишу. Эта публика противопоставлена не только поэту, но и тем людям труда, образ которых метонимически зашифрован в образе буксира. Нарастающий шторм может быть воспринят и как аллегория войны (военные события в Европе стремительно разворачивались в момент работы поэта над текстом, в момент его публикации они захватили и Россию).

Однако для нас существенно, что и видение — поэтическая картина, и «реальная» картина описываются в одинаковой модальности (глаголами в индикативе), хотя их раздельность, переход от одного к другому происходит через сослагательное наклонение, выраженное лексически словом «мерещится». Движущие силы этих миров не названы: эллипсис, безличные конструкции и особые фигуры с пассивными причастиями (см.: [Фатеева]) позволяют автору не определять их. Но очевидна наполненность мира энергией, хотя уровни этой энергии различны. Так, «бальзамины, ромашки» и «мураши» определяют *состояние покоя и скрытой энергии*. Неистовый «огненный разбег» сосен («И так неистовы на синем/ Разбеги огненных стволов») означает *высшую степень энергетики*¹. Именно объединение с соснами, с их энергией, вдохание «сосновой смеси лимона с ладаном» дает право на преобразование лирического «я» в поэта и на подчинение ему всех и вся («И так покорны все извне»). Действие энергии — работа и ее результаты — тоже распределены «по уровням»: люди производят буксиры и поплавки с афишными столбами и сами становятся «тружениками моря» или «публикой». Подобно им

¹ Ср. наблюдение Н. А. Фатеевой о «беге» как выражении энергии, готовности к трансформации у Пастернака [Фатеева 240].

неназываемый актер (поэт) «создает» поэтический мир стихотворения с его соснами, морем с креветками, солнцем «с зайчиками» и небом. Поэт оказывается *свидетелем* этой «энергетической» картины мира, но только «на время» — потом он выходит из состояния «всевидения». Если в какой-то миг он был в состоянии различать «град креветок», поднятых со дна моря, то потом афиша «вдалеке» оказывается для него «неразличимой».

К стихотворению «Сосны» применялись различные интерпретационные модели. В частности, Анна Маймескулов в своем анализе, опираясь на мифопоэтические ассоциации лексем, пришла к выводу, что речь в стихотворении идет о возобновлении древнего мифа о «пахтанье» моря с целью получения Амриты, напитка бессмертия и дара поэтического творчества [Маймескулов]. Однако грамматические показатели задают иную рамку — взаимодействия поэта не с мифом, а с окружающим миром.

Грамматическая структура стихотворения указывает нам на конструирование поэтического языка, который дает возможность описывать и реальный, и воображаемый миры в одном ряду и с одинаковой степенью достоверности. По замечанию А.К. Жолковского, «стихи Пастернака густо пронизаны темпоральностью. Временные категории <...>, единицы времени, времена года части суток и т. д. непосредственно фигурируют в его текстах, овеществляются, специализируются, становятся объектами медитации <...>. При этом, время не просто изображается, а преобразуется» [Жолковский 2011].

Поэт, оказывающийся властелином (еще раз напомним строку «И так покорны все извне»), не пытается вмешиваться в естественное развитие мира: в ответ на покорность он признает неприкосновенность существующего мира во всех его проявлениях. Здесь можно усмотреть переключку со швейцеровским благоговением перед жиз-

нюю («Этика сострадания», 1919). Подобная установка отчетливо противостояла советскому пафосу покорения природы (ср. знаменитый мичуринский лозунг «Мы не можем ждать милостей от природы, взять их у нее — наша задача») и «перековки» человека. Пастернаковский акт поэтического творчества — не разрушителен, не нарушает гармонии природного мира; поэт сам становится его частью и развивается вместе с ним.

ЛИТЕРАТУРА

Жолковский 2011 — *Жолковский А. К.* Бессмертие на время (К поэзии грамматического времени у Пастернака) // *Жолковский А. К.* Поэтика Пастернака: Инварианты, структуры, интертексты. М., 2011 <http://qoo.by/TA1>

Комментарий — *Пастернак Е. В., Пастернак Е. Л.* Комментарий // Пастернак Б. Л. Полное собрание сочинений: В 11 т. М., 2004. Т. 2.

Маймескулов — *Маймескулов А.* «Переделкино» Бориса Пастернака (разбор цикла). Budgoszcz, 1994.

Мельчук — Мельчук И. А. Опыт теории лингвистических моделей «Смысл ↔ Текст». М., 1974 (2-е изд. — 1999).

Мельчук-Жолковский — *Мельчук И. А., Жолковский А. К.* Толково-комбинаторный словарь современного русского языка: Опыт семантико-синтаксического описания русской лексики. Вена: Wiener Slavistischer Almanach, 1984.

Пастернак — *Пастернак Б. Л.* Полное собрание сочинений: В 11 т. М., 2004. Т. 2.

Фатеева — *Фатеева Н. А.* Поэт и проза. Книга о Пастернаке. М., 2003.

Александр Осповат

*Национальный исследовательский
университет Высшая школа экономики,
Москва*

Несколько справок о людях и текстах 1830—1840-х годов

1. Одна из навязчивых идей Чаадаева

Весной 1837 г. опального автора «Философического письма» регулярно навещал давний его приятель Александр Тургенев, среди дневниковых записей которого находим следующую:

27 апреля. <...> К Чадаеву: доволен им,
но всё страсть к известности: теперь
посредством пушкинской биографии» [РО
ИРЛИ. Ф. 309. №316. Л. 91].

Усилительная частица «всё» в этой фразе отсылает к скандальной публикации в «Телескопе». В октябре-ноябре 1836 г. Тургенев не остерегался защищать Чаадаева в московских салонах, но в частных беседах не обвиняясь высказывал ему свою точку зрения. Так, например, 11 октября дневник Тургенева фиксирует:

<...> спорил с Чад [аевым] за его статью —
он эгоист и мелкий славолубец
[Там же. Л. 55].

Новые амбиции «басманного мудреца» более подроб-

но охарактеризованы в дневниковой записи Тургенева от 5 апреля 1840 г.:

«<...> к Сверб [еевой]¹. Там роут <...>. С Чадаевым опять о Жук [овско] м — сердится, что не говорят о его услуге Пушкину, когда дело шло о его первой ссылке, а Жук [овский] рассердился бы, когда бы о его услугах — говорили! Чад [аев] напомнил мне рус [скую] пословицу: «Удалось...»² [Там же. №319. Л. 42 об.].

Претензия Чаадаева не имеет под собой оснований. До 1841 г. даже сам факт высылки Пушкина из Петербурга не подлежал печатной огласке (см. [Измайлов: 264]), и совершенно не понятно, кто и каким образом должен был распространяться об участии ротмистра л.-гв. Гусарского полка (и адъютанта командующего Гвардейским корпусом кн. И. В. Васильчикова) в хлопотах о молодом поэте³. Что же касается его обиды на Жуковского, то поводом к ней послужила, по-видимому, возникшая проволочка с доставкой копии адресованного Чаадаеву письма Пушкина от 19 октября 1836 г. (см. [Чаадаев 2010: 469, 845—847]).

Спустя три года, 28 марта 1843 г., в салоне Свербеевых (уже на Тверском бульваре) заходит толк о сибирских ссыльных и их родственниках — «о Лунине, [Е.С.] Увар [овой], [Е.Ф.] Мур [авьевой] и пр.»:

«<...> Чад [аев] едва дослушивал — и все о себе,

¹ Е. А. Свербеева (урожд. кнж. Щербатова) — с 1827 г. жена Д. Н. Свербеева, хозяйка московского салона, где по пятницам «аристократическое общество» сходилось с «литературным» [Грановский: 382]; близкая приятельница Чаадаева и Тургенева, соперничавших друг с другом за ее особенное внимание. Свербеевы часто меняли адреса; весной 1840 г. они жили на Страстном бульваре.

² «Досталось (удалось) свинье на небо взглянуть» [Даль: 503].

³ Сводку данных об этом см. [Летопись П.: 177]).

о своих сношениях с К [онстантином] Павл [овичем], об аресте — в Бресте; в [еликий] кн [язь] по-своему трактовал, а он видит в этом уважение и держит портрет его¹. Ослепленный самолюбец! О Пушк [ине] спор — и я поддался [пропуск в ориг.], но как выдержать его хвостовство: он спасал его! И все выезжает на каком-то стихе Пушкина. Il monte à cheval sur un vers solitaire [Он седлает одинокий стих. — *фр.*]» [РО ИРЛИ. Ф. 309. №320. Л.42 об].

Теперь притязания Чаадаева возрастают: игнорируя то обстоятельство, что дело 1820 г. приняло сравнительно благополучный оборот прежде всего благодаря усилиям Карамзина и графа Каподистрии (см. ниже), он присваивает себе роль единственного или главного спасителя Пушкина. Стихотворение же, к которому во время этой беседы постоянно апеллирует собеседник Тургенева, — это написанное в 1821 г. в Кишиневе послание «Чедаеву» («В стране, где я забыл тревоги прежних лет...»):

...В минуту гибели над бездной потаенной
Ты поддержал меня недремлющей рукой;
Ты другу заменил надежду и покой...

Вскоре, 8 мая 1843 г., в дневнике Тургенева отмечено:

<...> К Сверб [еевой]. Там Чад [аев]
из театра: опять стих Пушкина, на коем
основывает часть своего бессмертия»
[Там же. Л. 36 об.²].

¹ Летом 1826 г., возвращаясь из-за границы, Чаадаев был задержан в Брест-Литовске по приказанию вел. кн. Константина Павловича, главнокомандующего в Царстве Польском. Об этом эпизоде его биографии см. [Шаховской; Чаадаев 2010: 353—358, 757—763].

² В цитируемой архивной единице обратная нумерация листов.

Этим патентом на бессмертие Чаадаев дорожил вплоть до последних дней. Ранней осенью 1854 г. П. И. Бартенев напечатал в «Московских ведомостях» (№117—119) вторую главу биографического очерка о Пушкине, где, в частности, привел отрывок из «послания к Ч.» 1821 г. [Бартенев 1854: 27], а также в очень обтекаемых выражениях коснулся истории 1820 г.:

«Как и Жуковский, Карамзин любовался молодым поэтом, предостерегал, удерживал, берег его и после спас в одну из решительных минут его жизни» [Там же: 44—45].

Реакция Чаадаева последовала незамедлительно. В первой половине октября 1854 г. он обратился к С. П. Шевыреву:

«<...> [О] писывая молодость Пушкина <...>, автор статей ни слова не упоминает обо мне, хотя в то же время и выписывает несколько стихов из его ко мне послания¹ и даже намекает на известное приключение в его жизни, в котором я имел участие, но приписывая это участие исключительно другому лицу. <...> Давно ли его не стало, и вот как правдолюбивое потомство <...> хранит предания о нем! Пушкин *гордился моею дружбою*; он говорил, что я *спас от гибели его и его чувства, что я воспламенял в нем любовь к высокому*, а г. Бартеньев <sic> находит, что до этого никому нет дела...» ([Чаадаев 1991: 273]; курсив в ориг.).

Излив негодование посредством парафразы послания 1821 г. (ср.: «...О неизменный друг, тебе я посвятил <...>

¹ Чаадаева, конечно, уязвило сокращение его фамилии до инициала, но в данном случае Бартенев лишь следовал сложившейся эдиционной практике: под заглавием «К Ч-ву» пушкинское послание было опубликовано в «Сыне отечества» (1821. Ч. 72. № XXXV) и перепечатано в сборнике «Стихотворения Александра Пушкина» (1826).

/И чувства — может быть спасенные тобою!»; «Твой жар воспламенял к высокому любовь...»), спроецированного на всю историю своих отношений с Пушкиным, Чаадаев тем не менее внял совету Шевырева, который в ответном письме (от 17 октября) уверял:

<...> Бартенев обрадуется случаю услышать от Вас все подробности общения Вашего с Пушкиным... [Там же: 520].

Как следствие в третьей главе очерка Бартенева, появившейся в «Московских ведомостях» в декабре 1855 г. (№142, 144—145) — спустя десять месяцев после смерти Николая I и за несколько месяцев до смерти Чаадаева, — несколько страниц было посвящено близкой дружбе молодого Пушкина и «гвардейского офицера Петра Яковлевича Чаадаева» [Бартенев 1855: 38—40]). Осторожно упоминая здесь о высылке поэта, автор хотя и не поскупился на комплименты его «другу», однако избежал передержки:

«Причины и обстоятельства удаления Пушкина из Петербурга еще не могут быть разъяснены в подробностях. <...> Нежной предупредительности одного из своих друзей, в особенности же поручительству Н. М. Карамзина и ходатайству своего начальника по службе, графа Каподистрии, обязан он был смягчением судьбы своей. Друг его, услышав о грозившей ему беде, поспешил к Карамзину и объяснил ему дело, с трудом нашел случай переговорить с ним о том. Пушкин никогда не забывал этого...» [Там же: 45—46].

2. Вокруг первой программной статьи Хомякова

Мы не располагаем точными сведениями о том, когда была написана статья А. С. Хомякова «О старом и новом»,

предназначавшаяся для чтения на одном из вечеров в доме И. В. Киреевского. В комментированных изданиях и научной литературе чаще всего встречается дата: «зима [1838/] 1839 г.» [Хомяков 1988: 417; Хомяков 1994: 7; Цимбаев: 94], восходящая к семейному окружению Киреевского (см. [Елагин: 63]), но между тем показательны колебания одного из наиболее активных исследователей Хомякова: «зима 1838 /1839 г.», или «зима «1839 /1840 г.», или «около того» [Кошелев: 58]. Еще одна, более ранняя датировка предложена Н. Н. Мазур, которая обнаружила весьма интригующее сообщение в неопубликованном письме Е. М. Хомяковой своей сестре от 28 февраля 1837 г.:

«Алексей поехал к Кир [еевским] читать статью об России...» [Мазур: 185].

Таким образом, общепринятая датировка статьи Киреевского «В ответ А. С. Хомякову» 1839 г. (см. [Елагин: 63; Киреевский: 445]) тоже не имеет надежной опоры.

Указанная неопределенность усугубляется дополнительным обстоятельством. Хотя давно стало общим местом утверждение о том, что первые манифесты славянофильства (совершенно неудобные для печати) циркулировали в московских кружках и салонах (см., напр. [Дмитриев: 87; Янковский: 58; Хомяков 1994: 578]), этот факт до сих пор не имел документального подтверждения. Тем больший интерес вызывает запись в московском дневнике Александра Тургенева от 7 марта 1840 г.:

«<...> К Павловым: там Хомяков читал рассуждение о том, которая *лучше*: старая или новая; я сказал: „обе хуже“. — Чад [аев] умно спорил, Орл [ов] по обыкновению — фразы без мыслей и похвала запоздалым мнениям. Тут и Морошкин — о ярославс [ких] и других крестья-

нах, волжских и пр.: лучшая Россия. Новгородская кровь течет в них. Взял с собою рассуждение Хомякова, хорошо писанное» [РО ИРЛИ. Ф. 309. №319. Л. 37 об].

В 1840-е гг. дом К.К. и Н. Ф. Павловых у Сретенских ворот славился обедами по четвергам и вечерами по вторникам, где «на общее ристалище сходились люди противоположных направлений, но ценящие и уважающие друг друга» [Чичерин: 6]¹. Впрочем, судя по приведенной записи, в интересующий нас вечер из славянофилов присутствовал только автор статьи «О старом и новом»; ему оппонировали Тургенев и Чаадаев, а реплику «обе хуже» оспорил профессор юридического факультета Московского университета Ф. Л. Морошкин, назвавший великорусское крестьянство — «лучшей Россией». Отзыв же о М. Ф. Орлове отзывается общему впечатлению, которое сложилось у современников, наблюдавших закат его жизни: «самый несносный болтун в мире» [Грановский: 382]; «... исполненный предрассудков, отсталый от нового поколения...» [Герцен: 202].

Поскольку нет никаких сомнений, что статья «О старом и новом» читалась и обсуждалась в доме Киреевского до того, как 7 марта 1840 г. Хомяков явился в салон Павловых, свидетельство Тургенева позволяет установить *terminus ante quem* для ее датировки: январь-февраль 1840 г.

3. Александр Тургенев и «Сумерки» Боратынского

В круг «старых товарищей», которым Боратынский дарил свою последнюю книгу (см. [Летопись Б.: 385—387]), входил и Александр Тургенев. На рубеже

¹ Опыт беллетризованной реконструкции одного из вечеров в этом салоне (9 мая 1843 г.) — с участием Тургенева, Чаадаева, Хомякова и др. — см. [Гроссман].

XIX — XX в., обследуя архив немецкого дипломата и популяризатора русской культуры К. А. Фарнгагена фон Энзе¹, хранившийся в королевской библиотеки в Берлине, И. А. Шляпкин обнаружил целый ряд материалов по истории русской литературы (письма Жуковского, Вяземского, Боратынского и др.)², а также экземпляр «Сумерек» с двумя инскриптами. Копия обложки и контр-титула, сделанная Шляпкиным, отложилась в его бумагах [ОР РНБ. Ф. 865. №135. Л. 1]:

Обложка

Сумерки
Сочинение
Евгения Боратынского
1842

На обороте

Александрю Ивановичу
Тургеневу
от сочинителя

а от Тургенева
Г. Фарнгагену фон Энзу <sic>
Москва 10/22 октября 1842

После долгого пребывания в Европе Тургенев, не заезжая в Петербург, прибыл в Москву 9 августа 1842 г. (см. [РО ИРЛИ. Ф. 309. №950. Л. 171]). Здесь он и получил

¹ Сводку библиографических данных о нем см. [Азадовский, Осповат: 463. Примеч. 1].

² Последовавшие публикации (см. [Шляпкин 1893; Шляпкин 1900; Шляпкин 1912]) отнюдь не полностью отразили результаты этих разысканий.

эту книгу, однако данные на этот счет расходятся. С одной стороны, письмо Николаю Тургеневу (из Москвы в Шанрозе) от 14 сентября включает лаконичное сообщение: «...„Сумерки“, собрание стихов Баратынского, прелесть!» [Там же. Л. 183]. С другой стороны, в письме П. А. Плетневу от 16 сентября Тургенев сетовал, что Вяземский доселе «не прислал» ему из Петербурга «Сумерки» [Проскурина: 340]. Как бы то ни было, в начале октября Тургенев обзавелся собственным экземпляром, и он, постоянно снабжавший своих друзей и знакомых разнообразной печатной продукцией, не упустил возможность переслать новинку Фарнгагену, с которым прошедшим летом встречался в Киссингене (см. записи в его дневнике [РО ИРЛИ. Ф. 309. №319. Л. 152 и след.])¹.

14 октября 1842 г. Тургенев уведомил его, что экземпляр «Сумерек» привезет В. А. Елагин (копию этого письма, тоже скопированного Шляпкиным, см. [ОР РНБ. Ф. 865. №135. Л. 31 об.]). Сын А. П. Елагиной и единоутробный брат Ивана и Петра Киреевских отправился в Берлин 10 или 11 октября (см.: [Канторович: 187]), и одно из «рекомендательных писем», врученных ему Тургеневым [Переписка: 508], несомненно адресовалось Фарнгагену.

4. Известия для Николая Тургенева

После смерти Александра Тургенева (3 декабря 1845 г.) Екатерина Свербеева, пользуясь верными оказиями, смогла наладить эпистолярный контакт с Николаем Тургеневым — политическим эмигрантом, с начала 1830-х гг. жившим во Франции². Ее корреспонденция, поме-

¹ Их знакомство произошло в июле 1837 г. Берлине (см. [Ziegengeist: 933—934]).

² Александр Тургенев познакомил чету Свербеевых со своим младшим

ченная 17 января 1846 г., открывается такими строками:

«Очень благодарю вас, почтеннейший Николай Иванович, за ваше письмо с Ермоловым, и он сам дал мне о вас известие — сказал мне, что Вы печатаете свои мемуары. <...> Говорят, дошло до Государя, что Вы печатаете мемуары свои — через Астафьева, который сказал ему это, — на что Г <осударь> сперва было говорил сердито, а потом сказал об Вас, что он человек умный — и книга о налогах остается и теперь одна хорошая книга, — любопытен буду прочесть его мемуары. <...> Эти строки берет-ся Вам доставить давний знакомый Александра Ивановича [Тургенева] г-н Герцен. — Я попрошу его взять с собою одну диссертацию, которая на днях вышла и будет защищаться. <...>» [РГАЛИ. Ф. 501. Оп. 1. №331. Л. 3—3 об.].

Отвечая на письмо Николая Тургенева¹, Свербеева ошиблась в дате, указав истекший год вместо текущего: Герцен отбыл из Москвы за границу 19 января 1847 г. (см. [Летопись Г.: 380]). Его знакомство с Николаем Тургеневым очень предположительно относят к апрелю-маю 1847 г. (см. [Там же: 399]), но, по всей вероятности, письмо из Москвы было вручено адресату вскоре после приезда Герцена в Париж, т.е. в конце марта — начале апреля (ср. [Там же: 390—391]). И нет никаких сомнений, что Герцен, который 28 января 1847 г. в Риге передал

братом 12 сентября 1833 г. в Женеве (см. [Свербеев: 477—478; Долгова: 46]).

¹ Его передал генерал-майор М. А. Ермолов (сын фаворита Екатерины II в 1783—1786 гг.), который в 1836 г. переселился во Францию (родину его жены), где, в частности, переводил прозу Пушкина (см. [Cadot: 232—233]). См. запись из парижского дневника Александра Тургенева от 17 февраля 1845 г.: «У нас <М.А.> Бакунин, <Т.> Мамиани <делла Ровере>, Ермол <ов> сын...» [Тургенев А. 1964: 526].

Ю. Ф. Самарину экземпляр диссертации К. С. Аксакова «Ломоносов в истории русской литературы и русского языка» (см. [Там же: 379, 381]), привез другой ее экземпляр для Николая Тургенева. Скорее всего это был подарок от Свербеевой: автор диссертации никогда не видел Николая Тургенева, а его последнее свидание с Александром Тургеневым, состоявшееся 14 октября 1845 г. именно в доме Свербеевых, омрачилось крупной ссорой (см. [РО ИРЛИ. Ф. 309. №950. Л. 339]; ср. [Аксаков: 612]).

О намерении Николая Тургенева издать книгу «La Russie et les russes» Свербеевы знали из рассказов его брата, в Петербурге — по доходившим из Европы слухам (см. [Свербеев: 484]). Информатор Николая I, которого Свербеева именует *Астафьевым*, — это, как мы полагаем, В. Д. Олсуфьев; некогда служивший вместе с Чаадаевым в л.-гв. Гусарском полку, знакомец Жуковского и Александра Тургенева, он с конца 1830-х гг. последовательно отправлял должности московского гражданского губернатора, гофмаршала двора наследника престола и обер-гофмейстера¹.

Переданный в письме отзыв императора о Николае Тургеневе имеет долгую предысторию. Уже на рубеже 1825—1826 г. сведения, почерпнутые на первых допросах по делу 14 декабря (и дополненные найденным в царском кабинете Александра I доносом М. К. Грибовского, где Николай Тургенев фигурировал в качестве главного подстрекателя к перевороту), привели импера-

¹ См. отклик Александра Тургенева на ошибочное известие о его смерти (в письме А. Я. Булгакову от 6/18 июля 1841 г.): «Олсуфьева очень жаль <...>; причившись к трудному делу московского воеводства, он бы более на себя полагался и мог бы быть со временем полезнее в обширном кругу своего действия, <...> — но он променял Москву на конюшню» (Тургенев А. 1939: 244—245).

тора в неподдельную ярость. 31 августа/12 сентября 1844 г. Александр Тургенев сообщал брату (в письме из Франкфурта в Шанрозе):

«Жук. <овский> сказал мне то, что по сию пору я не слышал от него: в самом начале рассмотрения комиссии¹, когда еще она собиралась в Эрмитаже Зимнего дворца, Жук. <овский> не знал о сем, но вдруг видит Государя оттуда выходящего в гневном виде и слышит точные слова его о тебе именно: *Экая бестия! Я его повешу!* Жук. <овский>. полагает, что Государь вышел, выслушав за минуту перед тем донос на тебя других и взбесился. Это любопытно и важно, ибо показывает, что не Суд судил, а Государь решил прежде суда, ибо по его впечатлениям соображались судьбы и давали приговор» [РО ИРЛИ. Ф. 309. №950. Л. 296 об.; курсив в ориг.].

Поскольку местонахождение Николая Тургенева оставалось неизвестным, российским послам и посланникам в Европе было предписано взять необходимые меры для доставления его в Петербург; когда же он обнаружился в Англии, все официальные демарши, совершенные в феврале-марте 1826 г. с целью добиться его выдачи, не возымели последствий. Впрочем, на этот счет Николай I не питал иллюзий. 7 марта 1826 г. французский посол в Петербурге граф П.-Л.-О. Лаферроне передавал министру иностранных дел барону А.-Г.-М. Дама слова императора, сказанные в их беседе 3 марта:

«Я надеюсь все-таки, что мы приближаемся к концу; судя по всему, мы уже знаем все нити и разветвления заговора и арестовали всех его главарей, за исключением Николая Тургенева, которого я считаю наиболее винов-

¹ Речь идет о Следственном Комитете, учрежденном 17 декабря 1825 г.; за время своего существования он несколько раз менял названия (см. [Эдельман: 56]).

ным и наиболее опасным. Мы захватили все его бумаги; они доказывают его виновность с такой очевидностью, что <суд> над ним был бы ни долгим, ни трудным; он ускользнул от нас: он в Англии, откуда мне его, конечно, не выдадут, и намерен перебраться в Америку» [Wakar: 471].

В 1827—1830 гг. Жуковский и Александр Тургенев предприняли несколько попыток облегчить участь Николая Тургенева, заочно осужденного по I разряду, но все они оказались безуспешными, хотя в разговоре на эту тему с графом А. Ф. Орловым император выказал к нему некоторое снисхождение¹. В сентябре 1831 г. Николай Тургенев смог перебраться во Францию (см. [РО ИРЛИ. Ф. 309. №231. Л. 38]), не опасаясь преследования со стороны русских властей.

Что же подвигло Николая I — спустя двадцать лет после бунта — аттестовать не давшегося ему в руки государственного преступника как «умного человека», чьи «мемуары» вызывают «любопытство»? На наш взгляд, именно в середине 1840-х гг. сообщение о книге самого последовательного идеолога отмены крепостного права могло действительно вызвать интерес у императора: даже после того, как указ от 2 апреля 1842 г. ознаменовал неудачу попытки начать освобождение крестьян (см. [Ружицкая: 86—93]), Николай I отнюдь не потерял интерес к этому делу. 24 июня 1845 г. Александр Тургенев писал брату о встрече в Карлсбаде с министром государственных имуществ графом П. Д. Киселевым, инициатором так и несостоявшейся крестьянской реформы в николаевское царствование:

¹ Этому сюжету В. А. Мильчина и автор данной справки предполагают посвятить отдельную публикацию.

«В день отъезда Кис <слева> Государь сказал ему: „Ну что же наше дело? Как оно идет?“ — „Очень хорошо, — отвечал Кисел <ев>, — все умы сим заняты в России; этого пока и довольно; пусть обдумывают. Многие представляют проэскты, просьбы о вразумлении их“. <...>. Он уверен, что мера удастся, что ее остановить нельзя, и сказал публично кому-то в Москве, возбудив против себя негодование: если вы сами не сделаете, то правительство сделает» [РО ИРЛИ. Ф. 309. №950. Л. 313].

Гораздо более неожиданной выглядит высокая оценка, данная книге Николая Тургенева «Опыт теории налогов» (СПб., 1818; изд. 2-е: СПб., 1819). Поскольку трудно представить ситуацию, при которой Николай Павлович когда-нибудь заглядывал в этот трактат, популяризовавший теорию Адама Смита, он, вероятно всего, положился на мнение министра финансов графа Е. Ф. Канкрин, всегда уважительно относившегося к автору (см. [Тургенев Н.: 677. Комментар. 123])¹.

Книга «La Russie et les russes», вышедшая в Париже в начале апреля 1847 г., была запрещена к распространению в России лишь в феврале 1848 г. (см. [Там же: 645]); о какой-либо реакции императора нам ничего не известно. Экземпляр книги, посланный автором Свербеевой, дошел до нее летом 1847 г., в чем удостоверяет выпавшая из поля зрения исследователей запись в дневнике ее товарки, Е. И. Поповой, от 30 июля:

«Получив запрещенную книгу по отношениям политическим², я воспользовалась случаем и прочла ее. <...>

¹ Кстати говоря, вопреки утверждению Николая Тургенева, после 1825 г. «Опыт теории налогов» не только не подвергся запрещению (см. [Тургенев Н.: 55]), но и обсуждался в печати с упоминанием имени автора (см. [Там же: 666. Комментар. 70, 72]).

² На самом деле в тот момент формального запрещения книги еще

[К] сожалению, то, что я прочла о [Н.С.] Мордвинове, огорчило меня. <...> Ему хотелось создать здесь такую же аристократию, какая существует в Англии; судьба людей подвластных нисколько его не занимала¹. Николай Иванович Тургенев, напротив, только о том и думал» [Попова: 83].

ЛИТЕРАТУРА

Азадовский, Осповат — *Азадовский К. М., Основат А. Л. Тютчев и Варнгаген фон Энзе (к истории отношений)* // Лит. наследство. Т. 97. Кн. 2. М., 1989.

Аксаков — *Аксаков И. С. Письма к родным: 1844—1849* / Изд. подгот. Т. Ф. Пирожкова. М., 1988.

Бартенев 1854 — *Бартенев П. Александр Сергеевич Пушкин: Материалы для его биографии. Глава 2. Лицей.* М., 1854 [отд. оттиск из «Московских ведомостей»].

Бартенев 1855 — *Бартенев П. Александр Сергеевич Пушкин: Материалы для его биографии. Глава 3 (1817—1820).* М., 1855 [отд. оттиск из «Московских ведомостей»].

Герцен — *Герцен А. И. Собр. соч. в 30 т. Т. II.* М., 1954.

Грановский — Т. Н. Грановский и его переписка. М., 1897. Т. II.

Гроссман — *Гроссман Л. Вторник у Каролины Павловой: Сцены из жизни московских литературных салонов 40-х годов.* М., 1922.

Даль — *Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. Изд. 2-е.* СПб.; М., 1881. Т. II. [Репринтное изд.: М., 1955.]

Дмитриев — *Дмитриев С. С. Славянофилы и славяно-*

не было (см. выше).

¹ См. [Тургенев Н.: 63].

фильство (из истории русской общественной мысли середины XIX века // Историк-марксист. 1941. №1.

Долгова — *Долгова С. Р.* Дневник Екатерины Свербеевой за 1833 год. М., 1999.

Елагин — *Елагин Н. А.* Материалы для биографии И. В. Киреевского // Киреевский И. В. Полн. собр. соч. М., 1861. Т. I.

Измайлов — *Измайлов Н. В.* Биография // Пушкин: Итоги и проблемы изучения. М.; Л., 1966.

Канторович — *Канторович И.* Салон Авдотьи Петровны Елагиной // Новое литературное обозрение. №30 (2 /1998).

Киреевский — *Киреевский И. В.* Критика и эстетика / Сост., вступ. ст. и примеч. Ю. В. Манна. Изд. 2-е. М., 1998.

Кошелев — *Кошелев В. А.* Пушкин у истоков славянофильства // Проблемы современного пушкиноведения. Псков, 1994.

Летопись Б. — Летопись жизни и творчества Е. А. Боратынского / Сост. А. М. Песков; текст. подгот. Е. Э. Лямина и А. М. Песков. М., 1998.

Летопись Г. — Летопись жизни и творчества А. И. Герцена: 1812—1850

/ Сост. Г. Г. Елизаветина, Л. Р. Ланский и др. М., 1974.

Летопись П. — Летопись жизни и творчества Александра Пушкина: в 4 т. Т. 1 / Сост. М. А. Цявловский. М., 1999.

Мазур — *Мазур Н. Н.* Жизнь и мировоззрение А. С. Хомякова в «дославянофильский» период (1804—1837 гг.) / Диссертация <...> канд. филологич. наук. М., 2000.

ОР РНБ — Отдел рукописей Российской национальной библиотеки.

Переписка — Переписка В. А. Жуковского и А. П. Елагиной: 1813—1852 / Сост., подгот. текста, ст.

и коммент. Э. М. Жилияковой. М., 2009.

Попова — Из московской жизни сороковых годов: Дневник Елисаветы Ивановны Поповой / Под ред. кн. Н.В. Голицына. СПб., 1911.

Проскурина — *Проскурина В. Ю.* Неизданные письма А. И. Тургенева (К истории публикации «Хроники русского» в «Современнике» // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1984. Т. 43. №4.

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства.

РО ИРЛИ — Рукописный отдел Института русской литературы.

Ружицкая — *Ружицкая И. В.* Законодательная деятельность в царствование императора Николая I. М., 2005.

Свербеев — Записки Дмитрия Николаевича Свербеева. М., 1899. Т. 1.

Тургенев А. 1939 — Письма Александра Тургенева Булгаковым /Подгот. текста, вступ. ст. и коммент. А. А. Сабурова. М., 1939.

Тургенев А. 1964 — *Тургенев А. И.* Хроника русского. Дневники (1825—1826). / Изд. подгот. М. И. Гиллельсон. М.; Л. 1964.

Тургенев Н. — *Тургенев Н.* Россия и русские / Пер. с фр. и ст. С. В. Житомирской; коммент. А. Р. Курилкина. М., 2001.

Хомяков 1988 — *Хомяков А. С.* О старом и новом / Сост., вступ. ст. и коммент. Б. Ф. Егорова. М., 1988.

Хомяков 1994 — *Хомяков А. С.* Соч. в 2 т. М., 1994. Т. I / Вступ. ст., сост. и подгот. текста В. А. Кошелева; коммент. В. А. Кошелева, Н. В. Серебрянникова, А. В. Чернова.

Цимбаев — *Цимбаев Н. И.* Славянофильство: из истории русской общественно-политической мысли XIX века /Изд. 2-е., испр. и доп. М., 2013.

Чаадаев 1991 — *Чаадаев П. Я.* Полн. собр. соч. и избр. письма / Сост. и коммент. С. Г. Блинова, Л. З. Каменской и др. М., 1991.

Чаадаев 2010 — *Чаадаев П. Я.* Избр. труды / Сост., вступ. ст. и коммент. М. Б. Велижева. М., 2010.

Чичерин — Воспоминания Бориса Николаевича Чичерина: Москва сороковых годов. М., 1929.

Шаховской — *Шаховской Д. П. Я.* Чаадаев на пути в Россию в 1826 году // Лит. наследство. Т. 19/21. М., 1935.

Шляпкин 1893 — *Шляпкин И. А.* Берлинские материалы для истории новой русской литературы // Русская старина. 1893. №1; №4.

Шляпкин 1900 — *Шляпкин И. А.* Берлинские материалы для истории новой русской литературы // Вестник всемирной истории. 1900. №6.

Шляпкин 1912 — *Шляпкин И. А.* Жуковский и его немецкие друзья: Неизданные документы 1842–1850 гг. из картона Варнгагена фон Энзе // Русский библиофил. 1912. Ноябрь-декабрь.

Эдельман — *Эдельман О.* Следствие по делу декабристов. М., 2010.

Янковский — *Янковский Ю.* Париархально-дворянская утопия (Страница русской общественно-литературной мысли 1840–1850-х годов). М., 1981.

Cadot — *Cadot M.* La Russie dans la vie intellectuelle française (1836–1856). Paris, 1967.

Wakar — *Wakar N.P.* Les rapports de l'ambassade de France à Saint Pétersbourg sur la conjuration des Décabristes // Le Monde Slave. 1925. №12.

Ziegengeist — *Ziegengeist G.* Varnhagen von Ense als Vermittler russischer Literatur im Vormärz: Folge I <...>. // Zeitschrift für Slawistik. 1984. Bd 29. Heft 6.

Константин Поливанов, Павел Успенский

*Национальный исследовательский
университет Высшая школа экономики,
Москва*

«Свадьба» Б. Л. Пастернака «при свете Жуковского»

Стихотворение «Свадьба», отданное Пастернаком Юрию Живаго, относится к числу известных текстов поэта. «Свадьба» была написана в ноябре 1953 г. (автограф стихотворения был послан 30 ноября Н. В. Стефановичу), а спустя полгода опубликована в «Знамени» (1954. №4). Длинное тринадцатистрофное стихотворение (Х4/3, мжмж) посвящено описанию свадьбы, которое переходит в обобщенное рассуждение о жизни:

Пересекши край двора,
Гости на гулянку
В дом невесты до утра
Перешли с тальянкой.

За хозяйскими дверьми
В войлочной обивке
Стихли с часу до семи
Болтовни обрывки.

А зарею, в самый сон,
Только спать и спать бы,

Вновь запел аккордеон,
Уходя со свадьбы.

И рассыпал гармонист
Снова на баяне
Плеск ладоней, блеск монист,
Шум и гам гулянья.

И опять, опять, опять
Говорок частушки
Прямо к спящим на кровать
Ворвался с пирушки.

А одна, как снег бела,
В шуме, свисте, гаме
Снова павой поплыла,
Поводя боками.

Помавая головой
И рукою правой,
В плясовой по мостовой,
Павой, павой, павой.

Вдруг задор и шум игры,
Топот хоровода,
Провалюсь в тартарары,
Канули, как в воду.

Просыпался шумный двор.
Деловое эхо
Вмешивалось в разговор
И раскаты смеха.

В необъятность неба, ввысь
Вихрем сизых пятен
Стаей голуби неслись,
Снявшись с голубятен.

Точно их за свадьбой вслед
Спохватясь спросонья,
С пожеланьем многих лет
Выслали в погоню.

Жизнь ведь тоже только миг,
Только растворенье
Нас самих во всех других
Как бы им в даренье.

Только свадьба, вглубь окон
Рвущаяся снизу,
Только песня, только сон,
Только голубь сизый.
[Пастернак IV: 525—526]

Эксплицитный сюжет и прозрачный текст стихотворения будто бы не связаны ни с какой литературной традицией. Сам Пастернак в письме к Н. А. Табидзе (4 дек. 1953 г.) подчеркивал нелитературный, предельно бытовой повод написания стихов: стихотворение «внушено простым фактом жизни, где-то на дворе (в другом флигеле, у простых людей) свадьба была, поздно ночью не дали спать и рано утром разбудили, но у меня не было раздражения на них, наоборот, будто я прожил с ними эту ночь» [Пастернак IX: 760]. «Простой факт жизни», «простые люди» — вдохновившие поэта события предельно «просты», а сами стихи как будто оказываются непосредственной поэтической реакцией на мешавшую спать свадьбу. Есть и другой авторский комментарий, записанный В. Шаламовым: «В стихотворении этом есть кое-что новое для меня. <...> „Свадьба“ — пример выхода на широкую публику, где самое откровенное, философское изложено в нарочито обнаженном виде» [Шаламов 2015: 477]. И в нем проявляется сходная установка — «неслыханная простота» заветных идей о жизни, «широ-

кая публика», с которой необходимо говорить вне литературы.

В самом тексте стихотворения, впрочем, прямо проговаривается жанровая ассоциация — «говорок частушки». Хотя в «Свадьбе» мы не обнаруживаем точной имитации частушки (в тексте нет параллелизма в рамках одной строфы), некоторые рефлекс жанра все же видны. Так, каждая строфа, напоминающая по размеру размер некоторых частушек (в четных строках, однако, дактилические окончания заменены женскими) — это законченное предложение (как правило, одно, за исключением девятой строфы: «Просыпался шумный двор. / Деловое эхо...»), и синтаксическая граница между строфами нигде не нарушается. К рефлексам частушки, по-видимому, можно отнести как буквальные повторы («только спать и спать бы», «И опять, опять, опять», «Павой, павой, павой»), так и синонимичные двучастные конструкции («плеск ладоней, блеск монист», «шум и гам гулянья», «задор и шум игры», «разговор / И раскаты смеха»), а также их сочетание: «только миг, / Только растворенье», «только свадьба, <...> / Только песня, только сон, / Только голубь» (о повторах в частушке см.: [Кулагина 2000: 47—50, с ук. лит-ры]).

Жанром частушки, по-видимому, мотивированы некоторые лексемы и строки «Свадьбы». Так, «тальянка» из первой строфы перекликается с «собственно частушечными» образами гармонии [Кулагина 2000: 191]. Ср.: «Скоро, девушки, Покров, / Скоро нам гуляночки: / По деревне заиграют / Новые тальяночки» [Частушки 1990: 196]. «Гармонист» — частый герой частушек, см., например: «Гармонист у нас хороший, / Гармонист мастеровой: / Заиграет — закачается, / Как ива над водой» [Частушки 1990: 256]. В одном тексте может соединяться игра на баяне и гулянье: «Поиграй повеселее — / Я люблю играннице: / Только я из-за игры / Хожу на гулянице» —

или игра на баяне и пляска: «Незнакоменький играет, / Незнакомая пляшу» [Частушки 1990: 257, 260]. Сравнение же женщины со снегом в строке «А одна, как снег, бела» может напоминать о сравнение со снегом в частушках, где этот образ сравнения используется лишь по признаку белизны: «Девчонка беленька, как снег» [Кулагина 2000: 123]. Впрочем, частушки практически никогда не посвящены главному событию стихотворения Пастернака, — у этого фольклорного жанра иная прагматика и возрастная среда бытования.

Другая жанровая ассоциация наиболее отчетливо проявляется в авторском чтении «Свадьбы». Читая стихотворение в 1953 г. в квартире С. Балашова (застольные разговоры записывались для сотрудников МГБ), Пастернак, добродушно смеясь, почти напевает некоторые строки «Свадьбы», а одна из слушательниц уже после прочтения реагирует характерным образом: «Это как песенка».¹² Песенное начало «Свадьбы» выражено и в размере стихотворения (песенная семантика которого к началу XX в. сильно корретиковалась семантикой частушки), и в обсуждаемых выше повторах, характерных не только для частушки, но и для песни. По наблюдениям А. Шели, за песенным началом «Свадьбы» стоит ряд типизованных ритмико-мелодических ходов, модельное представление о песне (а не конкретный источник).⁵⁶

¹ Запись доступна по следующей ссылке: <http://qoo.by/Vnz³>. Интересующий нас фрагмент записи располагается в промежутке 4.40—7.05 мин.

² Запись доступна по следующей ссылке: <http://qoo.by/Vnz⁴>. Интересующий нас фрагмент записи располагается в промежутке 4.40—7.05 мин.

³ <http://arzamas.academy/materials/394>

⁴ <http://arzamas.academy/materials/394>

⁵ Доклад «Мелодия и текст: о песенных механизмах передачи стихотворного сообщения» на Лотмановском семинаре (Тарту, 2014).

Неудивительно, что при связи стихотворения с фольклором в поле внимания могут попадать и тексты, ориентированные на «народность» или имитирующие ее. В. С. Баевский предложил видеть в первой строфе «Свадьбы» реминисценцию из стихотворения-песни М. Исаковского «Провожанье» (1936) [Баевский 2011: 531]: «Дайте в руки мне гармонию — / Золотые планки! / Парень девушку домой / Провожал с гулянки» [Исаковский 1981: 256]. «Тальянка» же могла прийти в «Свадьбу» из стихов Есенина, у которого она появляется достаточно часто. См., например: «Я люблю над покосной стоянкою / Слушать вечером гуд комаров. / А как гаркнут ребята тальянкою, / Выйдут девки плясать у костров» [Есенин 1956: 73].

В связи с «народными» текстами любопытно вспомнить стихотворение Н. А. Некрасова «Эй, Иван» (1867) — намеренно прозаизированный рассказ о судьбе крепостного. В третьей строфе этого длинного текста возникают уже обсуждавшиеся мотивы, но примечателен фрагмент и конкретной лексической переключкой:

И пропал! Напрасно ждали
Ваньку целый день:
Гитарист и соблазнитель
Деревенских дур
(Он же тайный похититель
Индюков и кур),
У корчменника Игнатки
Приютился плут,
Две пригожие солдатки
Так к нему и льнут.
«Эй вы, павы, павы, павы!
Шевелись живей!»

⁶ Доклад «Мелодия и текст: о песенных механизмах передачи стихотворного сообщения» на Лотмановском семинаре (Тарту, 2014).

В Ваньке пляшут все суставы
С ног и до ушей,
Пляшут ноздри, пляшет в ухе
Белая серьга.
Ванька весел, Ванька в духе —
Жизнь недорого!
[Некрасов 1982: 56]

На мотивном уровне (пляска, музыка — «гитарист» (ср. «гармонист»), любовная тема, правда, в сниженном варианте), и на уровне устройства текста (размер, повторы) фрагмент из Некрасова напоминает «Свадьбу», а строка «Эй вы, павы, павы, павы» выглядит как прямая цитата. Вместе с тем, очевидно, что стихи Некрасова тоже ориентированы на песенную поэтику (особенно в финале приведенной цитаты)¹. Троекратное повторение слова «пава» здесь также может быть вызвано модельным представлением о песне, а совпадение повторов можно объяснять типологически.

До сих пор мы говорили об актуальной для «Свадьбы» фольклорной или окологфольклорной традиции. Она подкрепляет установку Пастернака на «простое», прямое и понятное, поэтическое высказывание. Текст Некрасова, отчасти входящий в это поле, важен и в аспекте прозаизации стиха. С ней генетически связаны, например, и «хозяйские двери в войлочной обивке». При этом стоит отметить, что в «Свадьбе» не так много бытовых прозаизмов, и приведенный пример — наиболее яркий

¹ Вместе с тем, нельзя не отметить, что песенная поэтика здесь во многом сливается с ориентацией на жанр баллады (это сочетание входит в ореол размера — см. подробнее: [Гаспаров 2012: 211—244]). Это стихотворение Некрасова напрямую связано с жанром баллады и с «Рыцарем Тогенбургом» Жуковского в частности. См. подробнее: [Немзер 2013 526—527].

и бесспорный.

Вместе с тем при всей значимости фольклорной традиции и реальных впечатлений, на важности которых Пастернак настаивал в автокомментарии, думается, что «Свадьба» в значительной степени мотивирована ультрахрестоматийной балладой В. А. Жуковского «Светлана». Исследователи уже обращали внимание на связь двух стихотворений. Так, В. С. Баевский отмечал, что «конец стихотворения Пастернака навеян окончанием баллады Жуковского „Светлана“. Одинаковый стихотворный размер, соотнесение жизни со сном, широко распространенное у романтиков, обобщающие суждения о смысле и цели жизни роднят оба текста» [Баевский 2011: 530]. Думается, что эти наблюдения можно расширить.

Прежде всего, нельзя не указать на очевидное и потому, быть может, ускользающее от читательского внимания сходение: в смысловом центре двух стихотворений — свадьба, свадебное счастье. Именно намеком на счастливую свадьбу заканчивается сюжетная часть баллады Жуковского, а стихи Пастернака как будто продолжают сюжетную линию «Светланы»:

Соберитесь, стар и млад;
Сдвинув звонки чаши, в лад
Пойте: многи леты!
[Жуковский 1980: 23]¹
Пересекши край двора,
Гости на гулянку
В дом невесты до утра
Перешли с тальянкой.

В целом же «Свадьба» развивает и словно иллюстри-

¹ Далее текст Жуковского цитируется без указания на издание и номер страницы.

рует вторую часть главной сентенции Жуковского («Здесь несчастье — лживый сон; / Счастье — пробужденье») и повествует об утреннем пробуждении и утреннем же продолжении свадьбы, что, впрочем, не отменяет минорных нот в финале пастернаковского стихотворения.

В свете сюжета «Светланы» сюжет «Свадьбы» представит как вариация и расширение второй, «утренней», счастливой части баллады. В стихотворении Пастернака сохраняется общее темпоральное движение от ночи к раннему утру, однако «ночная» часть оказывается редуцированной. Магическая полночь («Крикнул жалобно сверчок, / Вестник полуночи») — время обманчивых волшебных (сно) видений — в «Свадьбе» чуть сдвигается и прозаизируется: «Стихли с часу до семи / Болтовни обрывки». Впрочем, напоминанием о ночных inferнальных силах могут служить слова «Провалясь в тартарары, / Канули как в воду».

На первый взгляд, в первых двух строфах «Свадьбы» больше нет отражений баллады Жуковского. Однако события в экспозиции стихотворения Пастернака при внимательном рассмотрении могут отдаленно напомнить сон Светланы. Так, в первой строке «Свадьбы» — «Пересекши край двора» — может отзвучивать микросюжет начала сна Светланы, в котором героиня с «милым», отправляясь венчаться, «идут на широкий двор, / В ворота тесовы». При важности лексической переклички нельзя не отметить, что у Пастернака эти действия совершают не жених с невестой, а гости. Эти же гости «переходят» в «дом невесты», в описании которого акцентированы «двери в войлочной обивке», причем эпитет «хозяйский» вызывает ассоциацию с деревенским локусом. Этот микросюжет как будто на глубинном уровне трансформирует один из эпизодов приключений героини Жуковского: кони мчат ее к «хижинке под снегом», а оказавшись перед хижиной («Виден ей в избушке свет»), Светлана —

Вот перекрестилась;
В дверь с молитвою стучит...
Дверь шатнулася... скрипит...
Тихо растворилась.

Обратим внимание на повторение слова «дверь» и на общий мотив перехода из открытого природного пространства в закрытое пространство дома. В «Свадьбе» микросюжет предстает инверсированным — не «невеста» заходит в дом, а гости заходят «в дом невесты», однако думается, что сами семантические элементы микросюжета здесь достаточно близки. Наконец, строки «Стихли с часу до семи / Болтовни обрывки» могут ассоциироваться как разговором девушек в экспозиции «Светланы», так и с обстановкой гадания — «...кругом / Мертвое молчанье».

Переход к основной «утренней» части «Свадьбы» (3 строфа) связан с целым рядом мотивов — «заря», «сон», музыка/пение («вновь запел аккордеон»). Этот мотивный комплекс как будто аккумулирует фрагменты «Светланы», связанные с пробуждением героини:

В тонкий занавес окна
Светит луч денницы;
Шумным бьет крылом петух,
День встречая пеньем <...>
«Ах! ужасный, грозный сон!» <...>
Что же твой, Светлана, сон,
Прорицатель муки?

Нетрудно заметить, что семантический ряд третьей строфы «Свадьбы» перекликается с приведенной цитатой. В то же время, нельзя не обратить внимание на ряд вариаций: «луч денницы» — «зарю», «грозный сон» Светланы — «самый сон» как указание на лучшее время для сна и «петух», встречающий день «пеньем» — «вновь

запел аккардеон». В данном случае мотивный и лексический план «Светланы» сохраняется, однако сам микросюжет организован предельно прозаично, из него вымывается «чудесное», и связь с балладой как будто ослабляется.

В основной, «утренней», части стихотворения Пастернака сближения со «Светланой» на композиционном и мотивном проявляются ближе к концу текста. С точки зрения композиции текста нельзя не отметить генерализованное обобщение в финале обоих стихотворений, на что уже указывалось. Интереснее, думается, обратиться к мотивным переключкам. В. С. Баевский отмечал, что «у обоих поэтов ключевым оказывается пожелание новобрачным многих лет: у Жуковского как молитвенное возгласие, у Пастернака обмирщенное. В соответствии с этим у Жуковского из Божьего храма к небесам летят верные обеты, у Пастернака в необъятность неба уносятся голуби» [Баевский 2011: 530]. В самом деле, строки «Вы летите к небесам, / Верные обеты», в которых «обеты» семантически сближаются с птицами, и «Пойте: многи леты» отражаются в микросюжете летящий голубей в «Свадьбе» («В необъятность неба, ввысь», «С пожеланьем многих лет»).

Вместе с тем, у нас есть основания предполагать, что обсуждаемый микросюжет стихов Пастернака мотивирован и другими мотивными и лексическими рядами «Светланы». В полете голубей акцентирована скорость их перемещения: «Выслали в погоню». Соединение (в контексте свадебного сюжета!) семантики быстрого перемещения в пространстве и семантики перемещения в пространстве благодаря крыльям находит соответствие в эпизоде баллады Жуковского, в котором к героине приезжает жених: «На дороге снежный прах; / Мчат, как будто на крылах, / Санки кони рьяны». Хотя семантика полета у Жуковского проявляется лишь в сравнении, а идея быстрого перемещения выражена глаголом «мчат» (а не существитель-

ным «погоня»), обсуждаемые микросюжеты перекликаются на мотивном уровне.

Здесь же нельзя не обратить внимание и на еще одно частное сближение. Микросюжет стремительного полета голубей в «Свадьбе», как кажется, может быть мотивирован «голубем» в балладе Жуковского¹. Конечно, образы голубя (ей) у Пастернака и Жуковского совершенно разные, однако их появление в «Свадьбе» и оформление их как значимого сюжетного момента, возможно, подсказано и мотивировано именно «Светланой».

Последняя строфа «Свадьбы» также аккумулирует мотивы баллады Жуковского. Давая определения жизни, Пастернак подбирает синонимический ряд — «свадьба, в глубь окон / рвущаяся снизу», «песня», «сон», «голубь сизый». Все эти характеристики аккумулируют уже проявленные раньше мотивы стихотворения и находят

¹ В «Светлане» голубь предстает сначала как защитник (“...к ней в уголок / Белоснежный голубок <...> Тихо вея, прилетел, / К ней на перси тихо сел, / Обнял их крылами”), а затем — едва ли не как ипостась жуткого мертвеца, грамматически сливаясь с мертвецом: „Встрепенулся, развернул / Легкие он крылы; / К мертвецу на грудь вспорхнул... / Всей лишенный силы, / Простонав, заскрежетал / Страшно он зубами / И на деву засверкал / Грозными очами...”. Отметим, что грамматическое неразличение «голубя» и «мертвеца» в высокий патетичный момент создает комический эффект: ведь в таком контексте допустимо прочтение, согласно которому именно голубь стонет и скрежешет «зубами». В этом свете в «страшном» эпизоде баллады Жуковского можно увидеть спонтанное (и, вероятно, случайное) пародирование стихов Хвостова из первоначальной редакции притчи «Два голубя» (1802): «В них голубок попал, сидел в темнице, / Кой-как разгрыз зубами узелки» [Поэты 1971: 844]. Ставшие притчей во языцех «зубастые голуби» Хвостова не могли не привлечь внимание Жуковского: «Притчи графа в похвальной арзамасской речи упоенно цитировал Жуковский, находивший в хвостовских бессмыслицах „чистую радость“» [Немзер 2013: 138].

параллели в «Светлане». Так, ключевой для баллады мотив сна хотя и не играет в «Свадьбе» сюжетобразующей роли, оказывается едва ли не ключевым, поскольку является уточняющим синонимом «жизни». Мотив пения и песни пронизывает балладу Жуковского: он проявляется уже в первой строфе («И над чашей пели в лад / Песенки подблюдны»), затем возникает в ночном кошмаре («Хор венчальну песнь поет»), а в финале становится призывом («Пойте: многи леты!»). В словосочетании «голубь сизый» «голубь» может быть навеян птичьим образом из кошмара Светланы (см. также выше). Прилагательное «сизый» (при всей устойчивости его сочетания с существительным «голубь») могло быть мотивировано цветовой ассоциацией в строке из финальной части баллады — «Слава — нас учили — дым» (ср. достаточно частотное словосочетание «сизый дым»). Говоря о последней строфе «Свадьбы», необходимо также обратить внимание на мотив окна. У Жуковского «окно» предвещает счастливый брак: Светлане «Из окна широкий путь / Виден сквозь тумана», и вскоре в поле зрения героини появится жених. Мотивные переключки скрепляет синтаксис: финал «Свадьбы», как и генерализующая часть «Светланы», строится на анафорических повторах («Будь, создатель, ей покров! <...> Будь вся жизнь ее светла, / Будь веселость, как была, / Дней ее подруга!»).

Наконец, хотелось бы обратить внимание еще на несколько возможных частных лексических переключек с балладой Жуковского. Сравнение со снегом («А одна, как снег, бела»), связанное, как отмечалось выше, с поэтикой частушки, можно рассматривать как отражение зимнего колорита «Светланы». «Блеск монист» переключается с «блеском» ручейка на лоне луга. Впрочем, более существенным представляются рефлексывы как гадания («В чашу с чистою водою»), так и внезапного пробуждения («Ах!.. и пробудилась») в строках «Прова-

лясь в тартарары, / Канули, как в воду».

Подведем промежуточные итоги. Хотя тексты Пастернака и Жуковского кажутся не похожими, их объединяет множество общих тем и мотивов. Рассматривая стихи под определенным углом зрения, мы можем проследить, как в «Свадьбе» иногда подхватываются, а иногда сильно трансформируются мотивы и микросюжеты баллады Жуковского. Хотя стихотворение Пастернака вроде бы не сигнализирует о своей ориентированности на «Светлану», по всей вероятности, именно «Светлана» стала мотивирующим текстом «Свадьбы».¹

Наше предположение о влиянии на «Свадьбу» баллады Жуковского подкрепляется поэтикой еще двух стихотворений из живаговского цикла. Одному из авторов статьи доводилось указывать на комплекс мотивных и лексических переключек «Светланы» с «Зимней ночью», с одной стороны, и с прозаическими эпизодами романа, связанными с описанием комнаты в Камергерском переулке, с другой. Так, в стихах Пастернака и Жуковского перекликаются «ночь», «свеча», «метель», «окно», «стол» и «башмачок» («два башмачка»), а также фонетически

¹ Трансформация исходного текста напоминает трансмиссию авторских поэтических произведений в фольклорные песни или в тексты наивной литературы. Во многих таких случаях в тексте сохраняется первоначальный мотивный и лексический ряд, однако он сильно видоизменяется (см., например, [Неклюдов 2005], [Архипова 2008], [Успенский 2013], а также сходный пример (на сюжетном уровне) из истории школьного канона: [Лейбов 2013]). Если в основе «Свадьбы» лежит именно такой механизм, то скорее всего, Пастернак сознательно не ориентировался на балладу Жуковского, но след этого текста в памяти был настолько сильным (и неконтролируемым?), что подсказывал мотивные и сюжетные ходы «Свадьбы». Впрочем, доказать или опровергнуть эту мысль едва ли возможно.

созвучные «скрешенья» и «крешенский вечерок». Не менее важен и прозаический ряд: читатель сперва наблюдает две пары — Лару с женихом в комнате (где на окне горит свеча), и Юрия с невестой, едущих в санях мимо окна по улице, причем действие происходит на Святках. Наконец, в финале романа Лара много лет спустя заходит в знакомую ей комнату и неожиданно обнаруживает на столе мертвого Живаго [Поливанов 2010].

Другой текст, содержащий балладные рефлексy, был написан за месяц до «Свадьбы» — в октябре 1953 г. Речь идет о стихотворении «Сказка» (ХЗ, мжмж), которое также было отдано Юрию Живаго. Если рассматривать два стихотворения вместе, то безусловно балладный сюжет «Сказки» («конный» рыцарь встречается с прекрасной девой) потенциально связан с сюжетом «Свадьбы». В текстах совпадает и мотив сна: «только сон» в «Свадьбе», «...душа во власти / Сна и забытья» в «Сказке», и в таком контексте указанный мотив может говорить о сказочном, несколько условном начале обоих текстов.

«Сказка» играет важную роль в поэтике «Доктора Живаго». В четырнадцатой части романа — «Опять в Варыкине» — описана работа героя над стихотворением о Егории Храбром и при этом формулируются соображения о «семантизации» стихотворного ритма, которые, рискуем предположить, в большей степени «принадлежат» не герою, а автору романа:

Юрий Андреевич стал в той же лирической манере излагать легенду о Егории Храбром. Он начал с широкого, предоставляющего большой простор, пятистопника. Независимое от содержания, самому размеру свойственное благозвучие раздражало его своей казенной фальшивой певучестью. Он бросил напыщенный размер с цензурою, стеснив строки до четырех стоп, как борются в прозе с многословием. Писать стало труднее и заманчивее.

Работа пошла живее, но все же излишняя болтливость проникала в нее. Он заставил себя укоротить строчки еще больше. Словам стало тесно в трехстопнике, последние следы сонливости слетели с пишущего, он пробудился, загорелся, узость строчных промежутков сама подсказывала, чем их наполнить. Предметы, едва названные на словах, стали не шутя вырисовываться в раме упоминания. Он услышал ход лошади, ступающей по поверхности стихотворения, как слышно спотыкание конской иноходи в одной из баллад Шопена. Георгий Победоносец скакал на коне по необозримому пространству степи, Юрий Андреевич видел сзади, как он уменьшается, удаляясь. Юрий Андреевич писал с лихорадочной торопливостью, едва успевая записывать слова и строчки, являвшиеся сплошь к месту и впопад [Пастернак: IV, 438—439].

Читатель легко понимает, что здесь идет речь о процессе создания «Сказки» — композиционно центрального (тринадцатого из двадцати пяти) стихотворения цикла. Возникновение текста о Егории (вариант имени главного героя) с его центральной темой борьбы за деву со змеем («чудищем») появляется перед одним из самых драматических эпизодов романа — появлением в Варыкине «соблазнителя», которому герой дает увезти Лару. В этой точке прозаический и поэтический сюжеты отчетливо противоплагаются: Живаго «проигрывает» Комаровскому, тогда как «конному» удается одолеть дракона. В тоже время увоз Лары оказывается противопоставлен эпизодам вокруг свадьбы Лары и Паши¹. Эти эпизоды, в свою очередь, перекликаются со «Свадьбой». Хотя стихотворение (особенно если учитывать приведен-

¹ Подробнее о поэтике «Сказки» и о роли стихотворения в контексте романа Пастернака см.: [Сендерович 2012].

ное выше свидетельства автора) как будто максимально отдалено от главных стихотворений цикла и тем более от событий прозаической части романа, отголоски его можно разглядеть в описании собственно празднования свадьбы Лары и Паши, которая усилиями матери Лариной однокурсницы сопровождалась пением и соблюдением требуемых «действительных примет и поверий» [Пастернак IV: 97] и последовавшей через несколько дней после нее вечеринкой. Стихотворение и прозаические фрагменты объединяет не только мотив соблюдения «традиционных» («простонародных») обычаев, но и глубокий сон, из которого никак невозможно пробудиться, «погоня» за вором, описание двора под Лариными окнами и др.¹. В этих эпизодах Ларе как будто удается «освободиться» от Виктора Ипполитовича (хоть он и допущен на вечеринку с молодежью), а ночному (или утреннему) вору символично не удается выкрасть ожерелье. Напротив, в Варыкине вслед за этим увозом Лары и Катеньки почти сразу следует еще и самоубийство Антипова-Стрельникова, перед смертью признающего, что он «ушел в революцию, чтобы полностью отплатить за все, что Лара выстрадала» [Пастернак: IV, 460]. Таким образом, Лару «проигрывает» Комаровскому не только Живаго, но и Стрельников.

Близость «Свадьбы» и «Сказки» позволяет расширить круг мотивов, с которыми стихотворение соприкасается в прозаических частях романа: любовь, предчувствие, расставание, дорога, двор, снег, зимний путь, лошади, «погоня», воровство/ похищение, соблазнение, неожиданный гость, (ложное) известие о смерти (Стрельнико-

¹ Можно также допустить, что мотивное сходство рождается из близости времени написания стихотворения и прозаических фрагментов.

ва), опасность, грозящая героине, попытка уйти, уклониться от судьбы/ рока. Этот комплекс мотивов позволяет вспомнить о жанре баллады вообще, а некоторые из них соотносятся именно со «Светланой» Жуковского¹.

¹ В романе есть еще одна косвенная связь с Жуковским и его «Светланой», которая опять-таки возникает в связи с темой стихотворной формы. В девятой части романа «Варыкино» помещаются дневниковые записи Живаго. В одной из зимних записей о стихах Пушкина противопоставляются стихотворения с длинными и короткими строками: «В стихах с длинными строчками пределом юношеского честолюбия был Арзамас, желание не отстать от старших, пустить дядюшке пыль в глаза мифологизмами, напыщенностью, выдуманной испорченностью и эпикурейством, преждевременным, притворным здравомыслием. Но едва с подражаний Оссиану или Парни или с «Воспоминаний в Царском Селе» молодой человек напал на короткие строки «Городка» или «Послания к сестре» или позднейшего кишиневского «К моей чернильнице», или на ритмы «Послания к Юдину», в подростковом пробуждался весь будущий Пушкин» [Пастернак IV: 283]. В упомянутом послании «К сестре» прямо упоминается «певец Людмилы», «Светлана» и, видимо, «Вечер» или «Сельское кладбище» («Иль с Греем и Томсоном / Ты пренеслась мечтой, / В поля, где от дубравы/ В дол веет ветерок...») [Пушкин I: 231, 232]. Финалом рассуждений Живаго становятся уже слова о Некрасове: «Точно этот, знаменитый впоследствии, Пушкинский четырехстопник явился какой-то измерительной единицей русской жизни, ее линейной мерой, точно он был меркой, снятой со всего русского существования подобно тому, как обрисовывают форму ноги для сапожной выкройки, или называют номер перчатки для приискания ее по руке, впору. Так позднее ритмы говорящей России, распевы ее разговорной речи были выражены в величинах длительности Некрасовским трехдольником и Некрасовской дактилической рифмой» [Пастернак IV: 283]. Нетрудно заметить, что в этих рассуждениях Жуковский, Пушкин и Некрасов оказываются участниками непрерывной традиции книжного освоения «поэзии» простонародных праздников, ее основными опорными столпами. В ореоле творчества этих поэтов в значитель-

В таком контексте появление Комаровского может быть соотнесено с inferнальным сюжетом «Светланы», а сам герой — с «мертвым» женихом.

«Свадьба» важна и для понимания поэтики «живаговского цикла», состав которого в определенной степени разнороден. Стихотворения эти по-разному соотнесены с прозаическими частями романа: в одних прямо или косвенно отражается событийный (в широком смысле слова) слой, другие — формально практически с ним не пересекаются. Можно говорить о большей или меньшей степени присутствия в каждом из стихотворений «живаговского» или «пастернаковского» начал (соотнесенного с биографией не героя, а автора). Наконец, «живаговские» стихотворения тяготеют к двум полюсам: одни — более «лирические», другие — в большей степени «новеллистические» (соотнесенные с сюжетами евангельскими, романскими, фольклорными).

В то же время цикл представляет собой достаточно продуманное единство, одной из «осей» которого оказывается годовое движение природного и церковного календаря. Смена времен года представлена весенними «Мартом» и «Весенней распутицей», «На страстной», летними «Белой ночью», «Хмелем», помещенным на границе лета и осени «Августом» («осень ясная как знаменье»), которому, впрочем предшествуют «Бабье лето» и «Осень», наконец зимними — «Рождественской звездой», «Зимней ночью» и «Рассветом», затем снова появляется стихотворение весеннее — «Земля». Евангельские сюжеты «обрамляют» цикл: первое и последнее стихотворение («Гамлет» и «Гэфсиманский сад») касаются ежегодно

ной степени существует и «Свадьба». О традиции Жуковского у Некрасова см.: [Немзер 1987: 264] и [Немзер 2013: 522—545].

поминаемого и переживаемого в Великий (Страстной) четверг моления в Гефсиманском саду¹.

Появляющееся к концу «Свадьбы» определение — «Жизнь ведь тоже только миг, / Только растворенье, / Нас самих во всех других / Как бы им в даренье» — явно переводит текст из «бытовой» зарисовки в число остальных творений Юрия Живаго, где речь идет о законах человеческого существования. Эти строки могут послужить еще одной вариацией слов героя романа о бессмертии и об искусстве. В начале второй части «Елка у Свентицких» Юрий Андреевич говорит Анне Ивановне Громеко о своем понимании бессмертия почти что словами стихотворения о «жизни» — «раствореньи во всех других»:

Человек в других людях и есть душа
человека. Вот, что вы есть, вот чем дышало,
питалось, упивалось всю жизнь ваше
сознание. Вашей душою, вашим
бессмертием, вашей жизнью в других.
И что же? В других вы были, в других вы
и останетесь. И какая вам разница, что потом
это будет называться памятью. Это будете вы,
вошедшая в состав будущего [Пастернак
IV: 69].

¹ Подробнее о цикле см. в работе «Доктор Живаго» как исторический роман» [Поливанов 2015]. Изложенные в ней наблюдения о связи стихов и прозы в романе — результат многолетних подробных разговоров с А. С. Немзером. Именно ему принадлежит соображение о противопоставлении «Свадьбы», в которой законная любовь сочетается с представлением о жизни вечной и общей, соседнему стихотворению «Осень» с ее счастьем последней «бесшабашной» незаконной любви, предвещающей скорый страшный конец («Мы будем гибнуть откровенно...», «Ты — благо рокового шага...»).

Эти же слова, несколько парадоксально появляющиеся в финале «праздничного» стихотворения, органично иллюстрируют знаменитые мысли Живаго об искусстве и бессмертии, возникающие после похорон той же Анны Ивановны в финале той же части «Елка у Свентицких»: «искусство всегда, не переставая, занято двумя вещами. Оно неотступно размышляет о смерти и неотступно творит этим жизнь» [Пастернак: IV, 91].

Таким образом, становится понятно, что «Свадьба» теснейшим образом связана с одной из центральных тем романа — роль искусства в преодолении смерти, и тем самым сближается с «евангельскими» стихами цикла — в одном из которых — «Дурные дни» — воспоминания Христа о земном пути включают «брачное пиршество в Кане, / И чуду дивящийся стол» [Пастернак: IV, 544]. Для пастернаковского романа это воспоминание функционально обозначает чрезвычайно важное для автора явление — совершающееся чудо превращения воды в вино, одновременно вбирает «обычный» праздник в «историю», которая «основана Христом» [Пастернак IV: 12—13].

ЛИТЕРАТУРА

Архипова 2008 — *Архипова А. А.* Как погибла Оля и родился фольклор // «Кирпичики»: Фольклористика и культурная антропология сегодня: Сб. ст. в честь 65-летия С. Ю. Неклюдова и 40-летия его научной деятельности. М.: РГГУ, 2008. С. 432—455.

Баевский 2011 — *Баевский В. С.* Пушкинско-пастернаковская культурная парадигма. М.: Языки славянской культуры, 2011.

Гаспаров 2012 — *Гаспаров М. Л.* Метр и смысл. М.: Фортуна ЭЛ, 2012.

Есенин 1956 — *Есенин С.* Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. Писатель, 1956 (Б-ка поэта, Большая сер., 2-е изд.).

Жуковский 1980 — *Жуковский В. А.* Соч.: В 3 т. Т. 2. Баллады. Поэмы. Повести и сцены в стихах. М.: Худ. лит., 1980.

Исаковский 1981 — *Исаковский М. В.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. М., 1981.

Кулагина 2000 — *Кулагина А. В.* Поэтический мир частушки. М.: Наука, 2000.

Лейбов 2013 — *Лейбов Р.* «Кто он?»: эпизод из истории трансформаций русского школьного канона // Хрестоматийные тексты: русская педагогическая практика XIX века и поэтический канон. Тарту: University of Tartu Press, 2013. С. 203—232 (Acta Slavica Estonica IV. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение, IX).

Неклюдов 2005 — *Неклюдов С. Ю.* «Всё кирпичики, да кирпичики...» // Шиповник: Историко-филологический сборник к 60-летию Р. Д. Тименчика. М.: Водолей Publisher, 2005. С. 271—303.

Некрасов 1982 — *Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч.: В 15 т. Т. 3. Л.: Наука, 1982.

Немзер 1987 — *Немзер А. С.* «Сии чудесные виденья»: Время и баллады В. А. Жуковского // Зорин А., Немзер А., Зубков Н. «Свой подвиг свершив...» М.: Книга, 1987. 155—264.

Немзер 2013 — *Немзер А.* При свете Жуковского. Очерки истории русской литературы. М.: Время, 2013.

Пастернак I — XI — *Пастернак Б.* Полн. собр. соч.: в 11 т. М., 2003—2005.

Поливанов 2010 — *Поливанов К. М.* «Светлана» Жуковского в «Докторе Живаго» Пастернака и «Поэме без героя» Ахматовой // Сон Amore: Историко-филологический сборник в честь Любови Николаевны Киселевой. М.: ОГИ, 2010. С. 529—536.

Поливанов 2015 — *Поливанов К. М.* «Доктор Живаго» как исторический роман. Тарту: University of Tartu Press,

2015.

Поэты 1971 — Поэты 1790—1810-х годов / Вступ. ст. и сост. Ю. М. Лотмана, подгот. текста М. Г. Альтшуллера. Л.: Советский писатель, 1971.

Пушкин I — X — *Пушкин А. С.* Собр. соч.: В 10 т. / Под общ. ред. Д. Д. Благого, С. М. Бонди, В. В. Виноградова, Ю. Г. Оксмана. М.: ГИХЛ, 1959—1962.

Сендерович 2012 — *Сендерович С. Я.* Доктор Живаго и Георгий Победоносец // Сендерович С. Я. Фигура сокрытия: Избранные работы. Т. 2: О прозе и драме. М., 2012. С. 444—492.

Успенский 2013 — *Успенский П.* Алевтина Ивановна Л. читает Боратынского: об одном необычном случае рецепции поэта // Статьи на случай: Сборник в честь 50-летия Р. Г. Лейбова. Б.м.: Ruthenia.ru, 2013. URL: <http://qoo.by/TA5>

Частушки 1990 — Частушки / Сост., вступ. ст., подгот. текстов и комм. Ф. М. Селиванова. М.: Сов. Россия, 1990.

Шаламов 2015 — *Шаламов В. Т.* Пастернак // Шаламов В. Т. Все или ничего: Эссе о поэзии и прозе. СПб.: Лимбус Пресс, 2015. С. 459—510.

Олег Проскурин

Атланта

Чужие остроты (Из заметок о культуре острословия в эпоху Пушкина и Гоголя) Беззубая собака

В преамбуле, предваряющей комментарий к дневникам и мемуарам М. П. Погодина в сборнике «Пушкин в воспоминаниях современников» (автор ее — В. Э. Вацууро), сообщается:

«Дополнением к дневникам Погодина <...> была специальная тетрадь, в которую Погодин записывал свои разговоры с Пушкиным. Тетрадь эта утрачена. Может быть, частично к ней восходят записи разговоров Пушкина, сделанные Василием Федоровичем Щербаковым (1810—1878), библиофилом, знакомым Погодина; записи были вложены в его тетрадь 1820—1830-х годов (не позднее 1831 г.) с копиями стихов Пушкина, Вяземского, Дельвига; они отчасти совпадают с дневниковыми отметками Погодина» [Пушкин в воспоминаниях 1998, 2: 453].

Среди щербаковских записей есть и такая:

«Некстати Каченовского называют собакой, — сказал Пушкин, — ежели же и можно так называть его, то собакой беззубой, которая не кусает, а мажет слюнями» [Пушкин в воспоминаниях 1998, 2: 42 — 43].

Среди тех, кто так или иначе уподоблял Каченовского

собаке, был и сам Пушкин. Совсем недавно (в «Стихотворениях Александра Пушкина», увидевших свет в конце 1825 г.) он опубликовал эпиграмму на издателя «Вестника Европы» — хотя прямо не названного, но вполне узнаваемого:

Охотник до журнальной драки,
Сей усыпительный Зоил
Разводит опиум чернил
Слюнею бешеной собаки
[Пушкин 1937 — 1959, 2—1: 346]¹

Между тем в беседе с Погодиным Пушкин использовал другой образ, в некоторых отношениях полемичный по отношению к собственной эпиграмме, — образ не бешеной, а беззубой (то есть злобной, но бессильной) собаки.

В этой остроте Пушкина скрыта прямая и притом очень точная *цитата*.

В так называемой Второй записной книжке князя П. А. Вяземского, заполнявшейся с 1813 г., среди набора острых сентенций содержится и следующая:

Шаховской, когда кусает, только что замуслит
[Вяземский 1963: 25].

Это едкое высказывание было, видимо, спровоциро-

¹Обстоятельства создания эпиграммы разъяснены в комментарии Т. Г. Цявловской: «Эпиграмма на автора статьи „Второй разговор между классиком и издателем „Бахчисарайского фонтана““ („Вестник Европы“, 1824, №5). Статья была подписана буквой N, за которой скрывался М. А. Дмитриев. Тогда не зная еще подлинного авторства и полагая, что автором статьи является редактор „Вестника Европы“ Каченовский, Пушкин метил в своего старого врага» (<http://rvb.ru/pushkin/02comm/0367.htm>).

вано постановкой в 1815 году комедии А. А. Шаховского «Урок кокеткам, или Липецкие воды», содержащей выпады в адрес Жуковского и его литературного окружения (см.: *Немзер 1987*: 171 — 176). Комедия вызвала серию негодующих откликов со стороны партии младокарамзинистов (в том числе со стороны Вяземского, который откликнулся на постановку эпиграмматическим циклом «Поэтический венок Шутовского») и послужила ближайшим поводом для создания Арзамасского общества безвестных людей.

Острота Вяземского получила известность в арзамасском кругу. В так называемой «Украденной записной книжке» Д. Н. Блудова (тетрадь «мыслей и афоризмов», подготовленная для печати в конце 1810-х годов¹) есть и такая запись:

В. говорит, что NN, сияясь укусить, только муслит. Много таких людей, от которых слышать брань не больно, а гадко [Арзамас 1994, 2: 122].

В. — это инициал князя Вяземского; *NN* — князь А. А. Шаховской. Острота Вяземского воспроизведена в «Украденной записной книжке» совершенно точно, лишь дополнена — вообще в духе Блудова, претендовавшего на роль «русского Ривароля», — глубокомысленным моралистическим обобщением.

В следующем десятилетии острое словцо Вяземского попало и в печать. В 12-й части «Московского Телеграфа» (цензурное разрешение — 2 декабря 1826 г.) за подписью

¹ Само название записной книжки насыщено специфической домашней семантикой: в нем, по-видимому, отразились какие-то обстоятельства ее внешней судьбы, известные только узкому кружку друзей. Об «Украденной записной книжке» см. подробнее: Арзамас 1994, 2: 479 — 482.

«Князь Вяземский» были опубликованы «Выдержки из записной книжки». Среди «выдержек» находился следующий пассаж:

«Мало иметь хорошее ружье, порох и свинец; нужно еще уметь стрелять и метко попадать в цель. Мало автору иметь ум, сведения и охоту писать; нужно еще искусство писать. Писатель без слога — стрелок не попадающий в цель. Сколько умных людей, которых ум притупляется о перо. У иного зуб острер на словах; на бумаге он беззубый. Иной в разговоре уносит вас в поток живости своей; тот же на бумаге за душу вас тянет. N. N., когда хочет укунить, только что замуслит» [Московский Телеграф, 1826. Ч. XII. Отд. 2. С. 39].

Таким образом, в журнальном тексте острое словцо превратилось в пуант размышлений о разнице между устным и письменным словом, между остроумием и умом — и искусством писателя.

Если исходить из того, что шербаковские записи в общем следуют хронологическому порядку, разговор должен быть отнесен к концу 1826 года — времени, когда началось общение Пушкина с Погодиным и когда обсуждались перспективы недавно задуманного нового журнала — «Московского вестника». Вполне естественно в этом контексте было обсуждать и других деятелей журнального мира — в частности тех, кто может быть опасен неопытным новичкам. Среди потенциально опасных лиц не в последнюю очередь должен был вспомниться, конечно, и Каченовский. Предшествующая запись указывает на то, что в поле интересов собеседников находились в это время даже публикации «Вестника Европы» первой половины 20-х годов: как удалось недавно установить, в ней воспроизведено суждение об анонимной заметке, посвященной итальянскому импровизатору Томмазо Сгриччи («Вестник Европы», 1824, №7); автором этой заметки Пушкин, по-видимому, считал Каченовского

[Меднис 2008]. Запись, следующая за сопоставлением Каченовского с собакой, имеет, вероятно, отношение к приглашению сотрудничать в «Московском вестнике» Н. М. Языкова (Пушкин послал ему письмо с таким приглашением 21 декабря 1826 г.).

Но, даже признав, что соответствующий разговор Пушкина с Погодиным мог с высокой степенью вероятности состояться в конце 1826 года, мы все же не можем сказать с полной уверенностью, состоялся он *до* или *после* публикации «Выдержек из записной книжки» в «Московском телеграфе». Соответственно, мы не знаем, использовал ли Пушкин в беседе с начинающим журналистом уже опубликованную или еще не опубликованную острооту Вяземского.

Поскольку остроота циркулировала в околоарзамасских кругах уже во второй половине 1810-х годов, Пушкин вполне мог ее узнать еще в ту пору — либо от кого-нибудь из арзамасцев, с которыми тесно общался после выхода из Лицея (в частности, от Блудова, которого вместе с другими арзамасцами провожал в Лондон в апреле 1818 года [Проскурин 2001]¹), либо от самого Вяземского, с которым встречался в начале 1819 года, когда тот останавливался в Петербурге на пути в Варшаву. Вместе с тем он мог услышать острооту Вяземского из уст самого остроумца уже в 1826 году (по прибытии в Москву из Михайловского), но еще до того, как она увидела свет.

Если разговор состоялся *до* публикации мыслей и афоризмов в «Московском Телеграфе», то мы можем говорить о включении старой острооты Вяземского в новый контекст и о переадресации ее другому лицу —

¹ См. также электронную версию: <http://qoo.by/VnC3>).

² <http://sites.utoronto.ca/tsq/14/proskurin14.shtml>

М. Т. Каченовскому. Использование Пушкиным старой топики в новой литературной ситуации позволяло рассматривать литературный пейзаж второй половины 1820-х годов как бы сквозь «арзамасскую» призму. В этом случае цитатный план оказывался скрыт от собеседника; Погодин распознать его заведомо не мог. Соответственно, игра с первоисточником оказывалась важна прежде всего для самого Пушкина. Она заставляла его с удовольствием вспомнить былые литературные бои и с азартом ожидать новых.

Если же разговор Пушкина с Погодиным состоялся уже *после* публикации афоризмов Вяземского в «Московском Телеграфе» (и если Пушкин именно оттуда почерпнул образ собаки, которая, желая укусить, только замуслит), то структура и функция высказывания оказывались иными: используя недавнюю публикацию Вяземского и как бы отсылая к ней собеседника¹, Пушкин вместе с тем наполнял абстрактную журнальную формулу (в журнале вместо имени Шаховского было выставлено N.N.) конкретным злободневным содержанием.

Но в любом случае высказывание Пушкина оказывается ярким образцом свободного и творческого использования «чужого слова» для нужд литературной борьбы.

Бенкендорф

В «Истории моего знакомства с Гоголем» С. Т. Аксаков рассказывает о том, как ему дважды довелось побывать на праздновании именин Н. В. Гоголя в московском саду М. П. Погодина. В обоих случаях именинник по окончании праздничного обеда собственноручно приготавливал жженку, сопровождая священнодействие харак-

¹ В этом случае следует признать, что Погодин отсылки не распознал.

терными шуточками.

Девятого мая 1840 года мемуарист страдал жестоким флюсом и потому вынужден был заехать к Погодину только на самое короткое время, чтобы поздравить именинника и тут же воротиться домой. О ходе самого обеда он рассказывает со слов сына Константина, тогдашнего пламенного энтузиаста Гоголя:

«Потом все собрались в беседку, где Гоголь, собственноручно, с особенным старанием, приготовлял жженку. Он любил брать на себя приготовление этого напитка, причем говаривал много очень забавных шуток» [Аксаков 1952: 120].

Характер этих «забавных шуток» Аксаков проясняет в рассказе о другом праздновании именин Гоголя, состоявшемся в 1842 году, когда писатель прибыл в Россию из-за границы для печатания «Мертвых душ»:

«9-го мая сделал Гоголь такой же обед для своих друзей в саду у Погодина, как и в 1840-м году. Погода стояла прекрасная; я был здоров, а потому присутствовал вместе со всеми на этом обеде. На нем были профессора Григорьев (проездом случившийся в Москве), Армфельд, Редкин и Грановский. Был Ст. Вас. Перфильев (особенный почитатель Гоголя), Свербеев, Хомяков, Киреевский, Елагины, Нашокин (известный друг Пушкина, любивший в нем не поэта, а человека, чем очень дорожил Пушкин), Загоскин, Н. Ф. Павлов, Ю. Самарин, Константин, Гриша и многие другие из общих наших знакомых. Обед был шумный и веселый, хотя Погодин с Гоголем были в самых дурных отношениях и даже не говорили, чего, впрочем, нельзя было заметить в такой толпе. Гоголь шутил и смешил своих соседей. После обеда Гоголь в беседке сам приготовлял жженку, и когда голубоватое пламя горящего рома и шампанского обхватило и растопляло куски сахара, лежавшего на решетке, Гоголь говорил, что „это Бенкендорф, который должен привести

в порядок сытые желудки“. Разумеется, голубое пламя и голубой жандармский мундир своей аналогией подали повод к такой шутке, которая *после обеда* показалась всем очень забавною и возбудила громкий смех. Не помню, тут ли был Перфильев» [Аксаков 1952: 149].

Если «особенный почитатель Гоголя» Перфильев все же присутствовал на послеобеденном веселье, шутка Гоголя обретала специфическую пряную пикантность: к началу 1840-х генерал-майор С. В. Перфильев занимал видное место в корпусе жандармов, шефом которого и был Бенкендорф (через пять лет после гоголевских именин, в 1847 году, почитатель Гоголя возглавит 2-й — Московский — жандармский округ).

О подобной же остроте Гоголя рассказывал своему сыну знаменитый актер М. С. Щепкин:

«Познакомился Н. В. Гоголь с М. С. Щепкиным в 1832 году. В то время Гоголь еще был далек от тех мрачных аскетических взглядов на жизнь, которые впоследствии изменили его характер и так много повредили его творческому таланту; он бывал шутливо весел, любил вкусно и плотно покушать, и нередко беседы его с М. С. склонялись на исчисление и разбор различных мало-российских кушаний. Винам он давал, по словам М. С., названия «*Квартального*» и «*Городничего*», как добрых распорядителей, устрояющих и приводящих в набитом желудке все в должный порядок; а жженке, потому что зажженная горит голубым пламенем, — давал имя *Бенкендорфа*.

— А что? — говорил он М. С., после сытного обеда, — не отправить ли теперь Бенкендорфа? — и они вместе приготовляли жженку» [Щепкин 1898: 216]¹.

¹ По сообщению публикатора, внука знаменитого актера, анекдоты

Щепкин не упомянут Аксаковым среди гостей, присутствовавших на именинах Гоголя в 1842 г., поэтому можно предположить, что Гоголь повторял свою остроту неоднократно, варьируя ее в зависимости от обстоятельств.

Примечательно, однако, что П. В. Нащокин (Аксаковым не только упомянутый, но и особо выделенный) в своих рассказах о Пушкине, записанных П. И. Бартечевым в начале 1850-х гг., уверенно атрибутировал соответствующую шутку не Гоголю, а Пушкину (запись от 8 марта 1853 г.):

«Жонку называл Бенкендорфом, потому что она, подобно ему, имеет полицейское, усмиряющее и приводящее все в порядок влияние на желудок» [Бартечев 1992: 364].

Маловероятно, что Нащокину, прекрасно знавшему Пушкина с «домашней», неофициальной стороны, в данном случае изменила память и он ошибочно приписал Пушкину шутку Гоголя. Но, быть может, в застольных беседах с Нащокиным Пушкин повторил остроту Гоголя, не раскрывая источника, как то некогда случилось с остротой Вяземского?..

В этой связи интересно и поучительно будет сравнить *словесные формулировки* остроты, как они запомнились трем мемуаристам. В изложении Аксакова Гоголь уподобляет жженку Бенкендорфу на основании сходства исходящего от нее голубого пламени и голубого жандармского мундира; подобно Бенкендорфу, жженка должна «привести в порядок сытые желудки». В изложении Нащокина

и рассказы Щепкина «записаны, большею частью, младшим сыном его Александром Михайловичем Щепкиным» [Щепкин 1898: 211]. Впрочем, нужно иметь в виду, что публикация рассказов Щепкина осуществлена вскоре после того, как были напечатаны воспоминания Аксакова.

Пушкин уподобляет жженку Бенкендорфу потому, что она имеет «полицейское, умиряющее и приводящее все в порядок влияние на желудок» (несомненно подразумеваемая связь с голубым мундиром в пересказе опущена). В рассказе Щепкина свойства напитка, описанные Аксаковым и Нащокиным, распределились между жженкой (она уподобляется Бенкендорфу, потому что горит голубым пламенем) и винами, которые получают особые имена и соответствующие характеристики (*устроющих и приводящих в набитом желудке все в должный порядок*).

Сходство формулировок во всех пересказах разительное. Тем важнее в изложении Нащокина одна лексическая деталь, которая, надо думать, воспроизведена Бартенывым точно и которая косвенно подтверждает, что первоисточником соответствующей остроты был не Гоголь, а Пушкин. Речь идет об *умиряющем* влиянии жженки на желудок.

Слово «успокоить» (как и производные от него) — не из лексикона Гоголя¹. Зато Пушкин использовал его (как и прочие слова с соответствующим корнем) очень часто. В текстах Пушкина оно как правило наделялось политическим смыслом, обозначая «успокоение беспорядков высшей властью». В дневниковых записях, сделанных в тревожном 1831 году, носителем успокаивающей власти выступает государь: «26-го июля. Вчера Государь Император отправился в военные поселения (в Новгородской губ <ернии>) для успокоения возникших там бес-

¹ Так, оно *ни разу* не употреблено ни в «Вечерах на хуторе близ Диканьки», ни в «Миргороде», ни в т. н. «петербургских повестях». В первом томе «Мертвых душ» слово «успокоить» встречается только *один раз*, причем в специфическом значении: «После всего того, что бы достаточно было если не убить, то охладить и успокоить навсегда человека, в нем не потухла непостижимая страсть» [Гоголь 1937 — 1951, 6: 238].

покойств. <...> Кажется, все усмирено, а если нет еще, то все усмирится присутствием Государя <...> 29. <...> Бунт в Новгородских колониях усмирён его присутствием» [Пушкин 1995: 25, 26].

Соответствующее слово — что особенно примечательно — постоянно звучит и в письмах Пушкина Нащокину за этот период. См., например, письмо от 26 июня 1831 г. (по поводу мятежа на Сенной площади): «государь сам явился на месте бунта и усмирил его. Дело обошлось без пушек, дай бог, чтоб и без кнута». Ср. письмо от 29 июля 1831 г.: «У нас все, слава богу, тихо; бунты петербургские прекратились; холера также. Государь ездил в Новгород, где взбунтовались было колонии и где произошли ужасы. Его присутствие усмирило всё» [Пушкин 1937—1959, 14: 181, 200].

В конце 1831 года, впервые после женитьбы прибыв из Петербурга в Москву, Пушкин остановился в доме Нащокина. Скорее всего именно там и именно тогда, когда поэт еще был переполнен политическими впечатлениями минувшего лета, и могла впервые прозвучать известная нам шутка: образ умиряющей властной силы, в соответствии с застольным контекстом, оказался применен к жженке, а через нее — к шефу жандармов Бенкендорфу (посреднику между Пушкиным и государем).

В аранжировке Гоголя шутка оставалась забавной, но лишалось намеков на остро злободневные политические контексты.

Каким же путем попала шутка Пушкина к Гоголю?

Можно, конечно, допустить, что Гоголь услышал ее от самого Пушкина и затем повторил уже после смерти поэта (следовательно, не боясь разоблачений) в подходящей ситуации. Но это представляется маловероятным: в обиходе Пушкина, горьким опытом наученного политической осторожности, шутка о Бенкендорфе могла быть рассчитана только на самый узкий дружеский круг. Гоголь

в этот круг не входил (на чем, между прочим, специально настаивал Нащокин в беседах с Бартеневым: «По словам Нащокина, Гоголь никогда не был близким человеком к Пушкину» [Бартенев 1992: 360] (запись от 4 ноября 1852 г.)). Более вероятно, что Гоголь узнал пушкинскую остроуту из того же источника, из которого ее узнал Бартенев, то есть от самого Нащокина.

Гоголь познакомился с Нащокиным еще в 1835 году, но коротко сошелся с ним только в 1839 — 1840 году, в свой приезд из-за границы [Манн 2004: 345, 564 — 566]. Видимо, не последней причиной для сближения был установившийся (и отмеченный Аксаковым) статус Нащокина как интимного друга Пушкина. Гоголь в это время уверенно входил в роль «наследника Пушкина»; интимный друг Пушкина должен был стать и его другом. От Нащокина Гоголь получил (или, во всяком случае, старался получить) какие-то пушкинские *memorabilia*. Наверняка от него же он узнал и кое-какие неизвестные широкой публике подробности из «домашней жизни» Пушкина, в том числе сведения о чем-либо замечательных пушкинских высказываниях, мыслях и островах. Шутка насчет жженки-Бенкендорфа могла быть одним из таких приобретений.

После смерти Пушкина Гоголь все настойчивее и последовательнее демонстрирует свой «пушкинизм»: он неустанно повторяет, что обязан Пушкину сюжетами и «идеями» своих важнейших произведений, насыщает свои новые тексты отсылками к пушкинским рассказам, повторяет «словесные жесты» Пушкина, даже старается стилизовать свой характер под пушкинский¹. Может

¹ Ср.: «Ощущение преемничества было в Гоголе очень сильно; нужно ли удивляться тому, что он мог даже непроизвольно построить свою личность по образцу личности Пушкина, если к этому вел весь долгий

быть, именно присутствие на празднике 9 мая 1842 года «известного друга Пушкина» и заставило Гоголя вспомнить услышанную от Нащокина пушкинскую остроту и произнести ее как свою. Для этого Гоголю не нужно было даже дожидаться отъезда Нащокина или ухода его в дальний конец погодинского сада. Теперь и пушкинские остроты — не только пушкинские сюжеты — Гоголь мог расценивать как часть наследства, по праву полученного им от покойного.

ЛИТЕРАТУРА

Аксаков 1952 — *Аксаков С. Т.* История моего знакомства с Гоголем // Гоголь в воспоминаниях современников / Ред. текста, предисловие и комментарии С. И. Машинского. М.: ГИХЛ, 1952. С. 87 — 208.

Арзамас 1994 — «Арзамас»: Сборник в 2 кн. / Под общ. ред. В. Э. Вацура и А. Л. Осповата. М.: Художественная литература, 1994.

Бартенев 1992 — *Бартенев П. И.* О Пушкине / Сост. А. М. Гордин. М.: Советская Россия, 1992.

Вацура 1994 — *Вацура В. Э.* Записки комментатора. СПб.: Академический проект, 1994.

Вяземский 1963 — *Вяземский П. А.* Записные книжки (1813—1848) / Изд. подготовила В. С. Нечаева. М.: Изд. АН СССР, 1963.

Гоголь 1937 — 1951 — *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: [В 14 т.] [М.; Л.]: Изд-во АН СССР. 1937 — 1951.

Манн 2004 — *Манн Ю. В.* Гоголь. Труды и дни: 1809 —

и мучительный путь его духовных, интеллектуальных и эстетических поисков» [*Вацура* 1994: 342]. Впрочем, с одним предположением выдающегося исследователя согласиться трудно: с тем, что Гоголь *непроизвольно* выстраивал свою личность по образцу личности Пушкина. См. также: [Проскурин 2009] (электронная версия: <http://qoo.by/VnG>).

1845. М.: Аспект Пресс, 2004.

Меднис 2008 — *Меднис Н. Е.* Еще раз о возможных источниках образа импровизатора в повести Пушкина «Египетские ночи» // Текст. Комментарий. Интерпретация:

Межвузовский сборник научных трудов. Новосибирск: Новосибирский государственный педагогический университет, 2008. С. 58 — 63.

Немзер 1987 — *Немзер А. С.* «Сии чудесные виденья...»: Время и баллады В. А. Жуковского // Зорин А. Л., Зубков Н. Н., Немзер А. С. «Свой подвиг свершив...»: О судьбе произведений Г. Р. Державина, К. Н. Батюшкова, В. А. Жуковского. М.: Книга, 1987. С. 155 — 284.

Проскурин 2009 — *Проскурин О.* Посмертное братство: Как Гоголь стал Пушкиным, а Пушкин — Гоголем // Русская жизнь, 2009, №11 — 12. С. 56 — 61.

Проскурин 2011 — *Проскурин О.* Когда же Пушкин вступил в Арзамасское общество? // Toronto Slavic Annual / Edited by Zahar Davydov and Kenneth Lantz. University of Toronto; Department of Slavic Languages and Literatures, 2011. Vol. 2. P. 242 — 257.

Пушкин 1937 — 1959 — *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937 — 1959.

Пушкин 1995 — *Пушкин А. С.* Дневники. Записки / Изд. подготовила Я. Л. Левкович. СПб.: Наука, 1995.

Пушкин в воспоминаниях 1998 — Пушкин в воспоминаниях современников. 3-е изд., доп. СПб.: Академический проект, 1998. Т. 1 — 2.

Щепкин 1898 — *Щепкин М. П.* Рассказы М. С. Щепкина // Исторический вестник, 1898 №10. С. 211 — 227.

Ирина Стаф

ИМЛИ РАН, Москва

Жакоб-библиофил, несостоявшийся Вольтер при русском дворе

*«По моему мнению, история та только
приятна и полезна, которую или
философы, или политики писали. Но еще
наши науки и наш язык не
достигнули до того: то и лутче
пользоваться чужим хлебом,
чем грызть свои сухари со ржавчиною.»*

*(П. В. Завадовский — графу А. Р. Воронцову,
20 ноября 1800 г.)¹*

Восьмитомная «История жизни и царствования Николая I, императора России» Поля Лакруа [Lacroix 1864—1873], призванная возвеличить русского государя во мнении Европы, осталась незавершенной и особого успеха автору не принесла. Однако история создания этого труда и даже самая его неудача достаточно любопытны: они, с одной стороны, ясно обозначают зазор между принципами, которыми руководствовался французский писатель, и ожиданиями заказчиков и читателей его сочинения, а с другой — различие в понимании функций

¹ [Воронцов 1877: 255]

и границ литературы во Франции времен Второй империи и в России эпохи великих реформ Александра II.

Поль Лакруа (1806—1884), более известный под псевдонимом «Жакоб-библиофил», литератор, историк, книжник, к моменту выхода первого тома «Истории...» (1866)¹ успел выпустить в свет множество книг, брошюр и очерков² по самой разной тематике, от истории карт и проституции до средневекового искусства и загадки «Железной Маски»; он усердно издавал старинных французских авторов и написал около сотни романов и повестей, снискав на родине репутацию блестящего и дотошного эрудита. «То была живая библиотека, ходячий палимпсест», писал о нем поэт, критик и композитор Анри Блаз, барон де Бюри [Blaze de Bury 1885: 26]; а издатель Эжен Рандюэль в аннотации к одному из романов Жакоба-библиофила сравнивал его с Вальтером Скоттом: «Сей громадный труд [речь идет о нескольких сериях исторических романов из разных эпох — *И.С.*], которому он посвятил исследования всей своей жизни, призван стать для истории Франции тем же, чем стали для истории Шотландии романы Вальтера Скотта» [Lacroix 1830]. Этот восторженный отзыв полностью отвечал самооценке писателя, поставившего перед собой грандиозную задачу воссоздать средствами литературы исторические судьбы Франции и претворявшего ее в жизнь в 1830-е — 1840-е годы.

Наследник энциклопедистов XVIII века, Лакруа сыграл далеко не последнюю роль в становлении романтической школы. Но его главная культурная заслуга состояла

¹ О несоответствии даты на титульном листе первого тома фактическому сроку выхода книги см. сноску 9.

² Перечень его трудов в каталоге Национальной библиотеки Франции насчитывает более восьми сотен позиций.

в том, что он первым из французских сочинителей попытался осмыслить соотношение литературного и исторического повествования [Стаф 2006], опираясь на ключевые для романтической эстетики понятия — «память» и «воображение» и тем самым подготавливая почву для рождения позитивистской историографии конца века. Выдающийся знаток французской истории, он неизменно стремился придать повествованию максимальную достоверность — не только благодаря документально подтвержденным фактам и описаниям героев, но и за счет предельно (а иногда и чрезмерно) обстоятельного описания бытовых, социальных, культурных реалий. При этом граница между собственно историческим и литературным повествованием всегда оставалась у него очень зыбкой: если Лакруа-писатель вводил историю в роман, то Лакруа-историк черпал сведения из повестей, поэм и романов прошлого. Дело не только в том, что, как говорит Жакоб-библиофил в одном из своих очерков, «вымышленная повесть (*conte*) и история возникли из общего истока одновременно с языками, и история выделилась из сплава повести лишь <...> спустя много веков» [Lacroix 1836: 267]. Ценность литературного рассказа обусловлена двумя главными критериями, которыми, в понимании Жакоба, должна отвечать историческая истина: во-первых, примечательности (*curiosité*), т.е. своеобразия и занятности, и во-вторых, заключенной в нем нравственной правды. Этим подходом Лакруа руководствовался на протяжении всего своего творческого пути, независимо от того, обращался ли он к материалу эпохи Средних веков или описывал современные нравы. Ему же подчинен и замысел монументального труда из недавней истории России.

Судя по этим письмам, Лакруа, служивший с 1855 г. хранителем в парижской библиотеке Арсенала, в 1857 г. познакомился с Киселевым, в то время — чрезвычайным

и полномочным послом Александра II в Париже, и в 1859 г. обратился к нему с просьбой оказать содействие в написании истории царствования Николая I. Воспользовавшись пребыванием в Париже вдовствующей императрицы Александры Федоровны, Киселев доложил ей о намерении Жакоба-библиофила и ходатайствовал о предоставлении ему заметок о частной и семейной жизни покойного императора.

20 сентября 1859 г., в день тезоименитства Великого Князя Цесаревича Николая Александровича, после молебствия в покоях Императрицы, Павел Дмитриевич был приглашен остаться. Киселев доложил Императрице, что французский писатель Поль Лакруа намеревается писать историю императора Николая Павловича и несколько раз уже обращался к нему по этому поводу, что он лично, вполне сочувствуя этому, обещал сообщить ему свои воспоминания и принял даже непосредственное участие в составлении программы этого сочинения <...> «Императрица изъявила самое горячее одобрение, — пишет Киселев в своем дневнике. — Я просил поддержки и содействия Ея и Ея Августейших Детей, чтобы доставлены были заметки о частной и семейной жизни покойного императора, без чего, сказал я, посвященные ему страницы истории останутся бесцветными и неполными» [Заблоцкий 1882: 126].

Не исключено, что столь благоприятное отношение к предложению писателя определялось не только именем, но и тем обстоятельством, что из-под его пера несколько лет назад вышла объемистая апология Наполеона III [Lacroix 1853]. Так или иначе, императрица пообещала всяческую помощь русскому посланнику и его протее, и делу был дан ход; результаты доклада Киселева превзошли все ожидания Жакоба-библиофила: как следует из официальной переписки, «из назначенных по Высочайшему повелению 10 декабря 1859 г. французскому

писателю Лакруа, на составление Истории в Бозе почивающего Императора Николая I на три года по 10,000 р. в каждый, сумма за первую треть, с 1 сентября 1859 г. по 1860 г. доставлена к нему посредством векселя чрез Российскую Миссию в Париже, а за январскую треть нынешнего года, по случаю бытности в мае месяце Г. Лакруа в С.-Петербурге, выдана ему лично; а ныне потребован вексель на причитающуюся сумму за минувшую майскую треть и по получении оногo, немедленно будет доставлен г. Лакруа чрез тамошнюю Российскую Миссию» [Андерсон 1912: 68]¹. Иными словами, русский двор выделил Лакруа для работы 30 000 рублей сроком на три года; в 1863 г. выплаты были продлены еще на два года.

В мае 1860 г. писатель прибыл в Петербург, где пробыл около двух месяцев. Роль его информатора была возложена на барона М. А. Корфа, директора Санкт-Петербургской публичной библиотеки и бывшего главу тайного комитета по надзору за книгопечатанием (1849—1861). Выбор этот не был случайным. Еще в 1847 г. М. А. Корф, исполняя поручение великого князя и наследника Александра Николаевича, занялся обработкой собственноручно написанных Николаем I воспоминаний о событиях 14 декабря. Первый вариант книги — «Историческое описание 14 декабря 1825 г. и предшедших ему событий» — был отпечатан в количестве 25 экземпляров 14 декабря 1848 г. Шесть лет спустя император повелел напечатать второе издание, вновь в количестве 25 экземпляров, но уже под другим заглавием: «Четырнадцатое декабря 1825 года». Наконец, в 1857 г. труд Корфа впервые сделался доступен для широкой публики [Корф 1857; Корф 1994]. Его появление, совпавшее во времени с амнистией

¹ Андерсон ссылается на докладную записку П. Ивина.

декабристов в 1856 г., возбудило огромный интерес (в том же году вышло еще два издания). На него откликнулись как декабристы (С. П. Трубецкой, А. Н. Сутгоф, В. И. Штейнгель), так и А. И. Герцен, Н. П. Огарев и многие другие, оценившие книгу как необъективную и раболепную. Для нашего сюжета интересны, однако, не столько эти отзывы (вполне предсказуемые по направленности), сколько, так сказать, «официозная» реакция на сочинение Корфа. С ней дело также обстояло не вполне гладко. Одним из примеров тому может служить записка генерал-майора И. П. Липранди, чиновника особых поручений при удельном ведомстве, историка и сотрудника тайной полиции [Липранди 2004]¹. Отдавая должное осведомленности и авторитету автора книги, «коей содержание... столь близко русскому сердцу», Липранди, тем не менее, считает ее несвоевременной и даже вредной — не в последнюю очередь потому, что она снижает героический образ Николая I в глазах иностранцев:

Излагаемое в ней событие требует особенной ясности и убедительной логики. Зачем давать повод иностранцам обрушить на нее справедливую критику; указать на непростительные недостатки, а главное, вместе с нами разочаровывать и глубокое уважение ко всему, что было совершено Монархом в исторический его День? Грустно, повторяю, видеть, что иностранцы, вообще скупые на признание в наших Государях истинно великого и, когда им случается это делать, мы же сами, русские, говорим им, что они не правы. И теперь барон Корф опровергает сказания иностранцев, в особенности, Шницле-

¹ Рукопись, подаренная автором в 1866 г. в Чертковскую библиотеку, в настоящее время находится в ОПИ ГИМ (Ф. 212. Ед. хр. 4).

ра¹, выставив характер Николая I совсем не в том блеске, в каком он проявляется в сочинениях иностранцев и мнении народном [Липранди 2004: 246].

Он резко возражает против излишней *откровенности* представленной читателю картины, против обнародования деталей, относящихся к личности императора и императорской фамилии, особенно в связи с волнениями вокруг отречения великого князя Константина. Таким образом, книга Корфа, получившая одобрение самого Николая I и переведенная на несколько языков, оказалась слишком спорной, чтобы увековечить величие русского императора в глазах Европы. В этой ситуации появление французского литератора, намеренного создать апологетическую историю его царствования, оказывалось как нельзя более кстати. Сам Корф писал по этому поводу министру двора графу В. Ф. Адлербергу: «Нужно, чтобы Лакруа был внутренне убежден, что наше правительство ни в коей мере не стремится повлиять на ход и тенденцию его работы. Надо избегать утверждений, что эта книга инспирирована и куплена Россией <...>, если же общий расход на нее составит 60 000 франков или 15 000 рублей, то это не очень дорого для биографии императора Николая I, написанной рукой мастера и распространенной по всей Европе» [Цит. по: Эйдельман 1979: 347].

Книга Корфа послужила одним из важных источников для Жакоба-библиофила (к этому вопросу мы еще вернемся); кроме того, благодаря его посредничеству Лакруа получил возможность записать рассказы ряда крупных сановников, в том числе тех, кто имел отношение к процессу над декабристами 1825—1826 годов

¹ [Schnitzler 1847]

(Адлерберга, А. Ф. Орлова). Однако Корф постарался выполнить возложенную на него миссию так, чтобы повторение истории с маркизом де Кюстином (также обласканным при дворе) стало невозможным. Он составил для француза записку с перечнем документов, которыми следовало воспользоваться для его исторического труда, а также передал в его распоряжение собранные им самим материалы к биографии императора. Последние, составлявшие семь томов, подверглись решительной цензуре и сокращению; проделать эту операцию было поручено помощнику Корфа князю В. Ф. Одоевскому. Андерсон цитирует его весьма любопытный служебный рапорт графу Адлербергу от 1 июня 1860 г., опубликованный в «Отчете Императорской Публичной Библиотеки» за 1902 г.:

«Дабы сделать этот важный и любопытный документ возможным для передачи иностранцу произведено мною следующее:

Введены, в редакцию текста, изменения по собственноручным отметкам (на полях) Его Императорского Величества. За сим не дозволяя себе никаких других перемен ни в смыслах, ни в выражениях и сохраняя вполне форму *Дневника*, я исключил:

а) Происшествия административные, которые по своей специальности были бы недовольно понятны иностранцам и потому повлекли бы за собою нелепое толкование.

б) Происшествия, кои сверх их затруднительности для иностранцев, не имели прямого отношения к личности в Бозе почивающего Государя.

в) Большую часть имен собственных, даже лиц умерших, заменив их местоимениями, званиями и другими оборотами, смотря по удобству состава речи.

Все семь томов ныне уже переписаны вновь; из них

три первые считаю уже почти оконченными. Для окончательной работы над остальными четырьмя томами и общего заключительного просмотра и исправления, потребуется еще приблизительно от двух до трех недель.

Вся переписка производилась под моими глазами; ни подлинник, ни копия не выходили из моей рабочей комнаты и вне работы, запирались на ключ» (выд. автором — *И.С.*) [Андерсон 1912: 69].

Корф, однако, счел эту обработку недостаточной: «Соглашаясь с вашей мыслью, любезный князь, — пишет он Одоевскому, — сообщить Лакруа, после долгих его ожиданий, по крайней мере, *что-нибудь*, я пересмотрел в этом смысле Ваши извлечения и исключил из них чуть ли не 9/10, целью моею было изгнать отсюда все государственное и оставить одно, так сказать, частное (*quelques traits et anecdotes*). Пусть лучше я явлюсь перед нашим биографом человеком самым мерзким, чем выдавать ему и другим нашу подноготную» [Андерсон 1912: 70].

Три пробных экземпляра первого тома «Истории жизни и царствования Николая I», с российским двуглавым орлом на титульном листе, были доставлены в Россию в октябре 1864 г. — для утверждения В. Ф. Адлербергом и прохождения высочайшей цензуры, что заняло почти весь следующий год [Хохлова 2011: 417]¹. Наконец, в апреле 1866 г. первый том увидел свет, в том же году вышел и второй²; на 8-м томе, вышедшем в 1873 г. и охватывающем события 1838—1841 гг., издание прервалось.

Русская публика встретила сочинение француза рав-

¹ По всей видимости, остальные тома не цензурировались.

² На титульном листе первого значился 1864 г., второго — 1865-й.

нодушно¹. На выход первого тома откликнулся только «Вестник Европы» [Вестник 1866], поместивший небольшой фрагмент из него в библиографической корреспонденции В. Порошина, «чтобы читатели могли сами приблизительно судить о его значении». Оговорив, что «Лакруа составляет резкое исключение из вереницы иностранных писателей о России, у которых обыкновенно дух порицания преобладает», Порошин, тем не менее, фактически отказывает «Истории...» в самостоятельной ценности, рассматривая ее скорее как материал для последующих исторических работ: «Быть может, только отдаленному от нас времени будет возможно всесторонне обсудить как события и лица первой половины нынешнего столетия, так и современные нам литературные попытки описать и охарактеризовать их в общих чертах и в подробностях. Труд Лакруа будет со временем отнесен к числу источников», главным образом благодаря личному знакомству автора с некоторыми деятелями эпохи [Вестник 1866: 91, 93]². Почти в тех же выражениях отрыв-

¹ П. Д. Киселев также остался им не вполне удовлетворен: «Он думал, что изложение истории, в виде хроники, составит только панегирик, мало интересный и слишком льстивый для лиц и их действий; в особенности он был недоволен главою 39, в которой изложены допросы, деланные декабристам самим Императором, и их ответы. Обнародование этих ответов Киселев считал не только бесполезным, но даже вредным для молодых людей, на которых они могут производить возбуждающее действие» [Заблоцкий 1882: 389]. Впрочем, Корф, ознакомившись с первым томом, в письме к Лакруа осыпал его похвалами: «...Не знаю, право, что более поражает: обаяние ли рассказа и то почти драматическое напряжение, какое сумели вы в него привнести, описания ли, равно полные художества и выразительности, или же, наконец, изысканное мастерство, с каким внушаете вы интерес читателю» [Андерсон 1912: 70; перевод наш — И.С.).

ки из этого труда представлены в «Военном сборнике» за 1867 год: Жакоб-библиофил, отнесенный «к числу тех немногих французских исторических писателей, которые не злоупотребляют историей для каких бы то ни было предвзятых целей», назван здесь «не историком-мыслителем, каким являются новейшие корифеи исторической науки в Германии и Англии», но «отчетливым летописцем, искусным повествователем фактов, которые умеет он группировать весьма осязательно <...> Для верной оценки следует только смотреть на [его] труды именно как на летопись, как на материал для истории в ее возвышенном значении» [Т 1867]. В конце 1870-х гг. была сделана попытка издать русский перевод «Истории...», но дальше первого тома дело не пошло [Лакруа 1877—1878]¹.

Можно предположить, что неудача масштабного предприятия, получившего к тому же поддержку двора, объясняется не только дотошностью Жакоба-библиофила, из-за которой предполагавшаяся изначально шеститомная «История...» в ходе работы стала разрастаться до бесконечности. Свою роль сыграл и сам подход Лакруа к материалу, его понимание принципов и задач исторического повествования. Неслучайно В. Ф. Одоевский в упомянутом выше рапорте писал:

«...Я в изустных разговорах старался укоренить в нем [Лакруа] то убеждение, что история царствования должна

² Прогноз Порошина отчасти оправдался: например, Лев Толстой в письме к Н. Н. Страхову от 27.11.1877 г. просил выслать ему недостающие тома «Истории...» и, возможно, использовал ее при написании «Хаджи-Мурата».

¹ Экземпляр книги хранится в Президентской библиотеке; электронную версию первого выпуска см. на сайте библиотеки: <http://www.prlib.ru/Lib/pages/item.aspx?itemid=1986>.

состоять не из ходячих анекдотов, кои могли дойти до него и могут доходить весьма разными путями, ибо их смысл и самая сущность всегда неопределенны и, переходя из уст в уста, подвергаются различным истолкованиям и редакциям; что история царствования в *делах* эпохи» [Андерсон 1912: 70].

Действительно, «анекдот», как и «*curiosité*» (примечательность) — ключевое для Лакруа-историка понятие¹. Если российский двор хотел получить официальную летопись долгого правления Николая I, определяющую место императора в создании русской государственности, то Жакоба интересует прежде всего психологический и моральный портрет государя, «достойного удивления и как глава многочисленного семейства, и как глава многочисленной нации». Об этом он пишет в предисловии к первому тому «Истории...» (опушенному в русском переводе):

«...Предпринял я написать по-французски, в форме едва ли не домашней, каковая будет доступна всякому читателю, Историю Императора Николая, дабы главным образом раскрыть для всех его характер и гений» [Lacroix 1864—1873. Т. I: V — VI].

Слово «домашний» (*familier*) полностью соответствует общей тональности его предыдущих исторических сочинений, как бы «рассказанных, сидя в кресле». Рассыпаясь в благодарностях русским чиновникам, оказавшим ему содействие, цитируя почти полностью записку, состав-

¹ Слово «анекдот» присутствует и в заглавии его «Истории Наполеона III» [Lacroix 1853].

ленную для него Корфом, Лакруа тем не менее отстаивает собственные историко-литературные принципы, отнюдь не во всем совпадающие с пожеланиями его покровителей. Если, по мнению Корфа, основным источником для историка должно служить «Полное собрание законов Российской Империи», то Жакоб-библиофил, отдавая должное этому «обширному историческому своду», который он сравнивает с собранием ордонансов французских королей, отдает предпочтение иным свидетельствам (вежливо отговариваясь тем, что «сей необъятный хронологический перечень указов и официальных документов <...> способен утратить историка, не знающего русского языка» [Lacroix 1864—1873. Т. I: XII]). Главное место среди них, помимо книги самого Корфа, он отводит устным рассказам очевидцев:

«...Я прошу снисхождения за источник сведений, каковой ничто, по моему разумению, не может заменить, даже и в самом строгом, самом обильном подлинными документами историческом труде: это личные воспоминания современников; это бесценные признания тех, кто видел воочию и слышал своими ушами; они, так сказать — истинные отголоски прошлого. Я пользовался этими частными свидетельствами, <...> дабы придать жизненность моему сочинению, добавить красок к картине, оживить статую, чтобы не оставлять в тени ни один из ликов великой исторической фигуры <...> — одним словом, чтобы изобразить не только государя, но человека.

И, как следствие, писатель возвращается к главному для него понятию:

Не следует, я полагаю, небрежью анекдотом, когда он правдив и примечателен (*quand elle est vraie et curieuse*); не следует обходить стороной черты характера, когда встречаются они в частной жизни государя...» [Lacroix

Составить наглядное представление о том, как реализуется у Жакоба-библиофила этот принцип «анекдотического» исторического повествования, можно, проследив, как трансформируется под его пером наиболее героический эпизод царствования Николая I: поведение только что вступившего на престол императора во время восстания на Сенатской площади. Лакруа чрезвычайно точно, местами дословно воспроизводит текст Корфа — и тем не менее его рассказ о первом дне его правления почти втрое превосходит по объему источник. Приведем лишь несколько из бесчисленного множества примеров.

И конечно, если Корф, строго следующий фактам, нигде не упоминает пресловутое отождествление конституции с супругой великого князя Константина, то Жакоб-библиофил не может пройти мимо столь колоритного *анекдота*: «Они [бунтовщики] испускали дикие крики и бесновались, словно умалишенные, крича: *Да здравствует Константин! Да здравствует Конституция!* Этот последний вопль, раздававшийся реже и не столь отчетливо, как первый, не имел никакого смысла для простолюдин, которое, однако ж, хором его повторяло. Уверяют, что главари движения внушили солдатам, будто слово *Конституция* означает супругу цесаревича!» [Lacroix 1864—1873. Т. I: 440]².

¹ Следует упомянуть, что в 1858—1859 гг. Лакруа выпускает в свет целую серию разнообразных исторических «примечательностей»: «Curiosités de l'histoire de France», «Curiosités de l'histoire du vieux Paris», «Curiosités de l'histoire des arts», «Curiosités de l'histoire des croyances populaires au moyen âge» и т. д.

² Этот анекдот, впрочем, встречается и в записках Николая I [Николай 2000: 61, 121].

Корф

Выводя караул за дворцовые ворота, государь заметил под ними пришедшего туда полковника Хвоцинского, раненого и обгаренного кровью, и велел ему куда-нибудь укрыться, чтобы видом его не распалить еще более страстей. Потом, поставя караул поперек ворот, с внешней их стороны, он вышел на площадь совершенно один, потому что оставшегося при нем адъютанта Адлерберга послал ускорить приход 1-го батальона Преображенского полка. [Корф 1994 : 267-268]

В эту минуту к другой стороне Зимнего дворца подъезжала, почти тайно, простая извожичья карета. Она везла того, который, через воцарение его родителя, призван был к сану наследника русского престола – великого князя Александра Николаевича. Кавелин нашел его в Аничкином доме – молодые великие княжны уже прежде отвезены были в Зимний дворец – занятого раскрашиванием литографированной картинки, которая изображала переход Александра Македонского через Граник... Для большей осторожности его привезли, вместе с находившимся при его воспитании флигель-адъютантом Мердером, в наемной карете. [Корф 1994 : 270]

Лакруа

Глухой, угрожающий ропот сопровождал явление окровавленного офицера, который шел с трудом, опираясь на шпагу. То был полковник Хвоцинский, раненный во время бунта Московского полка.

– Полковник, в каком вы состоянии! – участливо обратился к нему император. – Но, во имя неба, не представляйте в этом виде взорам толпы. Зрелище крови делает ее кровожадной!.. Надобно усмирять народ, а не возбуждать его... А генерал Стрекалов все не возвращается! – добавил он, обернувшись к своему адъютанту. – Адлерберг, отправляйтесь в казармы Преображенского полка, поторопите приход первого батальона...

– Но Ваше Величество, вы один среди этой толпы! – отвечал адъютант, страшась опасности, которой подвергался император. Император жестом прервал его. Он с сожалением повиновался и отбыл. [Lacroix 1864-1873. Т. I : 432-433]

В эту самую минуту простая наемная карета с опущенными шторами тайно въезжала в Зимний дворец через ворота со стороны набережной Невы; прежде она долго ехала обходными путями по самым пустынным улицам, примыкающим к Адмиралтейству. Адъютант Кавелин исполнил поручение со всей возможной осмотрительностью и быстротой. Он отправился в Аничков дворец в этой наемной карете, чтобы не возбудить подозрений. Полковника Мердера, наставника великого князя Александра, он нашел в сильнейшем беспокойстве и нерешительности, ибо Невский проспект заполнен был солдатами и простолодынями, бежавшими к месту бунта, а заговорщики уже призывали к восстанию, во имя императора Константина, в Гостином Дворе, рынке по соседству с дворцом. Юный князь был в полном неведении относительно происходящего: он раскрашивал гравюру, представляющую переход Александра Македонского через Граник. Генерал Мердер против его охоты оторвал его от этого развлечения и усадил в карету. Чтобы не пугать его, ему сказали, что вся эта шумная толчага из-за того, что народ идет присягать его августейшему отцу. Мальчик опечалился и замолчал. Казалось, он задумался, но страшно ему не было.

Тут подошел граф Милорадович, которого не было видно с утра. «Cela va mal, Sire, – сказал он, – ils entourent le monument; mais je m'en vais leur parler». У государя не вырвалось ни одного слова в укор ему за все предшедшие уверения в мнимом спокойствии столицы. «Вы, граф, долго командовали гвардией, – отвечал он, – солдаты вас знают, любят и уважают; уговорите же их, вразумите, что их нарочно вводят в обман; вам они скорее поверят, чем другим». Милорадович пошел. Провидение уже решило его судьбу, и новому императору предопределено было снова его увидеть только – при отдании ему последнего долга. [Корф 1994 : 270-271]

[Lacroix 1864-1873. Т. I : 435-436]

Он [Николай] уже вдел ногу в стремя, когда к нему медленно, робко подошел граф Милорадович, которого он не видел с утра. Старый генерал, казалось, подавлен стыдом и болью. Император ни словом не упрекнул его, но принял холодно.

– Дело идет дурно, Ваше Величество! – сказал Милорадович вполголоса. – Они заполняют Сенатскую площадь, они окружают памятник Петру Великому. Но если Ваше Величество дозволит, я пойду уговаривать их.

– Вы долго командовали гвардией, – отвечал император, – солдаты вас знают, вас они, быть может, послушают скорее, чем других. Идите же, и попытайтесь убедить их, что их обманывают!

– Угодно ли будет Вашему Величеству простить меня! – прибавил генерал со смиренным и горестным видом. – Я заблуждался первый, на глазах моих была пелена! Сам же я никогда себе не прощу...

– Мы все заблуждались, – прервал его император. – Идите и сделайте, что можете, дорогой граф, если еще не поздно, чтобы не пролилась кровь!

С этими словами он сел на лошадь.

Граф Милорадович, тронутый до слез добротой императора, почтительно поцеловал протянутую ему руку и в сопровождении своего адъютанта <...> поспешил на Сенатскую площадь. [Lacroix 1864-1873. Т. I : 437-438]

Очевидно, что Лакруа *романизирует* этот и другие свои источники, дополняя лаконичное изложение событий описанием характеров, эмоций, красочных подробностей. Он пишет «Историю...» так же, как бесчисленные романы из различных исторических эпох. Однако, невзирая на собственный огромный литературный опыт, он считает необходимым сослаться в предисловии на образец, которому следовал в своем стремлении увековечить в умах европейцев русского государя. Образцом этим служит «История Российской империи в царствование Пет-

ра Великого» Вольтера (1759—1763). Параллель между замыслом Вольтера и его собственным, между отношениями Вольтера с графом Шуваловым и его собственными отношениями с бароном Корфом — сквозная тема и стержень всего предисловия:

В переписке Вольтера, относящейся до его «Истории Российской империи в царствование Петра Великого», содержится буквально все, что мог бы я сказать в пользу «Истории жизни и царствования Николая I»; ибо в наши дни, как и столетие назад, Россию дурно знают и дурно о ней судят. <...> Я находился в точности в том же положении, что и Вольтер, когда он обращался к графу Шувалову за подлинными воспоминаниями, которые могли помочь ему написать историю своего героя... [Lacroix 1864—1873. Т. I: VI — VII]

Эта параллель позволяет пролить свет сразу на два вопроса: во-первых, почему Лакруа, прежде не интересовавшийся Россией, внезапно решил взяться за жизнеописание русского императора; и во-вторых, почему его труд в итоге не принес ему не только литературной славы, но и каких-либо почестей, помимо денежного вознаграждения.

Н. А. Хохлова, говоря о возникновении замысла Лакруа, особо подчеркивает его слова о том, что ко времени знакомства с П. Д. Киселевым он уже несколько лет собирал материалы к будущей «Истории...», а значит, финансовую и информационную поддержку русского двора нельзя считать прямым «заказом» [Хохлова 2011: 413—414]. Конечно, не исключено, что к этой мысли Жакоба-библиофила подтолкнула антирусская кампания, разгоревшаяся во Франции в период Крымских войн: в кампании этой, в частности, принял активное участие молодой Гюстав Доре, близко знавший Лакруа и иллюстрировавший некоторые его исторические романы¹. Историк Анри Мартен, с которым Лакруа близко

сотрудничал в 1830-х гг.¹, выпустил в 1866 г., одновременно с первым томом Лакруа, книгу «Россия и Европа» [Martin 1866], вызвавшую в Россию весьма резкие отклики. Однако целиком полагаться на свидетельство Лакруа, на наш взгляд, было бы опрометчиво. В том же предисловии он, например, пишет, что лично наблюдал скорбь народа после кончины Николая I: «Я видел своими глазами сцену повествуемых событий; скорбный гул народа на свежей могиле царя был для меня откровением и моим путеводителем в этой истории» [Вестник 1866: 92]. Между тем его пребывание в Петербурге относится, как мы помним, к маю-июню 1860 г., когда с момента смерти царя прошло более пяти лет. Зато упоминание большой работы, проделанной до встречи с русским посланником, как нельзя лучше вписывается в схему отношений Вольтера и двора Елизаветы Петровны в период создания им истории Петра Великого. Известно, что права написать эту историю Вольтер добивался еще с середины 1740-х годов, и когда в 1757 г. фаворит императрицы И. И. Шувалов передал ему через камергера двора Ф. П. Веселовского просьбу «сослужить... важную службу России», изложив «историю царствования этого великого монарха», он ответил: «Вы предлагаете мне то, к чему я стремился тридцать лет» [Головкин 1993]². Шувалов изучил

¹ Созданный Доре большой альбом карикатур под названием «История святой Руси», который считается прообразом современных комиксов [Dogé 1854], включал 500 снабженных пояснениями ксилографий, среди которых немалое место занимала фигура Николая I, деспота и жандарма.

¹ Знаменитая 15-томная «История Франции» А. Мартена (1833—1836), составленная из фрагментов хроник и исторических сочинений, была их общим замыслом.

² Хронику взаимодействия Вольтера и русского двора см., в частности:

и одобрил план труда, предложенный Вольтером, обещал снабдить его архивными документами — иными словами, сыграл ту самую роль, какую применительно к Лакруа исполняли Киселев и Корф. Не исключено, что Жакоб-библиофил, большой ценитель исторических совпадений и перекличек, воспринял дату своего знакомства с Киселевым как своего рода «столетнюю годовщину» письма Шувалова к Вольтеру и в дальнейшем (и в письмах, и в предисловии к «Истории...») сознательно представлял свою работу так, чтобы параллели между двумя сочинениями выглядели как можно более явными, в том числе с точки зрения их подготовки. Это, разумеется, всего лишь гипотеза, однако она представляется не лишенной правдоподобия. Для ее проверки необходимо кропотливое изучение архива Поля Лакруа, хранящегося в парижской библиотеке Арсенала¹, — изучение, которое может привести и к другим любопытным результатам, учитывая предельно широкий круг литературных, библиофильских и иных знакомств писателя.

Но в вольтеровской «Истории Петра» присутствует одно существенное отличие от творения его последователя (помимо разницы дарований обоих авторов), отразившееся, помимо прочего, в переписке бывшего королевского историографа Людовика XV с Шуваловым, на которую Лакруа ссылается в своем предисловии. Отличие это состоит в самой *стилистике* готовящегося исторического труда. Вольтер не только спрашивает у своего корреспондента необходимые документы, намереваясь воздвигнуть памятник во славу его прародителя Петра III,

[Шмурло 1919], [Мезин 2003].

¹ <http://qoo.by/VnI>² Архив насчитывает более 20 тысяч документов.

² http://www.bnf.fr/fr/collections_et_services/anx_fds_col/a.fonds_lacroix.html

как следует из приведенных у Лакруа цитат. Идея «памятника» приводит к отказу от мелких, ненужных подробностей, неизбежно снижающих героический облик царя. «Согласно Вольтеру, несущественной для понимания исторических закономерностей является частная жизнь исторических персонажей: „Насколько необходимо знать великие дела монархов, сделавших своих подданных лучше и счастливее, настолько же допустимо не иметь понятия об обыденной стороне жизни королей“. Он формулирует свою методологию отношения к источникам, позволяющую ему выбирать из массива исторических документов такие, которые не противоречили бы его теоретическим положениям: „Необходимо сделать выбор и поставить себе определенные границы. Это — обширный магазин, где вы возьмете только то, что вам подходит“» [Артемьева 1998: 68].

Иными словами, Вольтер четко разграничивает официальную историю и историю частную, личную: «обыденную жизнь королей». История второго, необязательного типа — это те самые *анекдоты*, от использования которых (тщетно) предостерегал Лакруа князь Одоевский¹. По словам одного из критиков, Вольтер пишет свою «Историю» в духе трагедии — и тщательно соблюдает чистоту жанра. Более того. Опубликованные им в 1748 г. во втором томе дрезденского собрания сочинений «Анекдоты о Петре Великом»² создавались именно

¹Ср.: «Идея остаточного и, в целом, необязательного характера этого способа историописания программно сформулирована в „Веке Людовика XIV“: „Анекдоты — сжатое поле (un champ resserré), где подбирают колосья после богатого урожая истории; это незначительные подробности, бывшие долгое время скрытыми <...>; они интересуют публику тогда, когда имеют отношение к прославленным персонажам“» [Неклюдова 2012].

в тот период, когда его надеждам получить доступ к русским архивным источникам, казалось, не суждено было сбыться: в 1746-м и 1750 гг. он дважды обращался к президенту российской Академии наук К. Г. Разумовскому за разрешением приехать в Россию и оба раза получил отказ. Напротив, приступив к «Истории» после предложения Шувалова, он целенаправленно исключает «анекдотический» элемент из своего апологетического творения.

Трудно сказать, насколько сознательно Лакруа обходит этот важнейший момент, представляя себя продолжателем вольтеровского дела. Возможно, он полагал, что новый исторический и культурный контекст требует нового языка историографии и что таким языком станет созданная им модель исторического романа, сочетающего в себе картины великих деяний и событий с живописными подробностями и характерами. Но в применении к недавней русской истории и к задаче, имеющей мало общего с задачами романиста, она оказалась нежизнеспособной. Полю Лакруа не удалось стать для русского двора «вторым Вольтером».

ЛИТЕРАТУРА

Андерсон 1912 — *Андерсон В.* Histoire de la vie et du règne de Nicolas 1-er, empereur de Russie, par Paul Lacroix (Bibliophile Jacob), officier de la Légion d'honneur, conservateur de la Bibliothèque de l'Arsenal // Русский библиофил. 1912. №4. С. 66—72. <http://qoo.by/TzR>

Артемьева 1998 — *Артемьева Т. В.* Идея истории в России XVIII века // *Философский век. Альманах.* Вып.

² Русский перевод «Анекдотов», выполненный С. А. Мезиным, с его комментариями и вступительной статьей, см.: <http://qoo.by/VnJ>¹

¹ <http://www.sgu.ru/files/nodes/9864/16.pdf>

4. СПб., 1998.

Вестник 1866 — Вестник Европы. 1866. Т. II. июнь. Литературная хроника. С. 90—104.

Воронцов 1877 — Архив князя Воронцова. Кн. 12. Бумаги графов Александра и Семена Романовичей Воронцова. М., 1877.

Головкин 1993 — Из истории издания книги Вольтера о Петре Великом. Письма графа А. Г. Головкина И. И. Шувалову и Вольтеру // Исторический архив. 1993. №4. <http://qoo.by/TzQ>

Заблоцкий 1882 — *Заблоцкий-Десято-вский А. П.* Граф П. Д. Киселев и его время. [СПб., 1882]. Т. 3.

Корф 1857 — *Корф М. А.* Восшествие на престол императора Николая 1-го. Составлено, по Высочайшему повелению, статс-секретарем бароном Корфом. Изд. Третье (первое для публики). СПб.: Типография II-ого Отделения Собственной Его Императорского Величества Канцелярии, 1857.

Корф 1994 — *Корф М. А.* Восшествие на престол императора Николая I // 14 декабря 1825 года и его истолкователи (Герцен и Огарев против барона Корфа). М.: Наука, 1994.

Лакруа 1877—1878 — *Лакруа П.* История жизни и царствования Николая I Императора Всероссийского. Т. 1, вып. 1—2 / соч. Поля Лакруа пер. с фр. [А. Смирнова]. М.: тип. Э. Лисснер и Ю. Роман, 1877—1878.

Липранди 2004 — Липранди И. П. Несколько слов о книге «Восшествие на престол Императора Николая I» / Публ., [предисл.] и примеч. Л. Г. Сахаровой // Российский Архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII — XX вв. Альманах. М.: Студия ТРИТЭ; Рос. Архив, 2004. Т. XIII. С. 239—284. <http://qoo.by/TzT>

Мезин 2003 — *Мезин С. А.* Взгляд из Европы: французские авторы XVIII века о Петре I. Саратов, 2003.

Неклюдова 2012 — *Неклюдова М. С.* Русификация анекдота (конец XVIII — начало XIX вв.) // From Medieval Russian Culture to Modernism. Studies in Honor of Ronald Vroon / Ed. by L. Fleishman, A. Osprovat and F. Poljakov. Frankfurt am Main, etc.: Peter Lang, 2012. С. 65—80 <http://qoo.by/TzU>

Николай 2000 — Николай I. Муж, отец, император. М., 2000.

Стаф 2006 — *Стаф И. К.* Жакоб-библиофил: между литературой и историей // Французская литература 30—40-х годов XIX века. «Вторая проза». М.: Наука, 2006. С. 250—291.

Т 1867 — Т. Черты из жизни и царствования Императора Николая I // Военный сборник. 1867. №10 (октябрь). С. 329—335 <http://qoo.by/TzW>

Хохлова 2011 — *Хохлова Н. А.* Поль Лакруа и его «История жизни и царствования императора Николая I» в письмах к П. Д. Киселеву // Западный сборник. В честь 80-летия Петра Романовича Заборова / Сост. М. Э. Маликова, Д. В. Токарев. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, 2011. С. 402—421.

Шмурло 1929 — *Шмурло Е. Ф.* Вольтер и его книга о Петре Великом. Прага, 1929.

Эйдельман 1979 — *Эйдельман Н.* Пушкин и декабристы. Из истории взаимоотношений. М.: Худ. лит., 1979.

Blaze de Bury 1885 — *Blaze de Bury H.* Mes études et mes souvenirs: Alexandre Dumas sa vie, son temps, ses oeuvres. Paris: Calmann Lévy, 1885.

Doré 1854 — *Doré G.* Histoire pittoresque, dramatique et caricaturale de la Sainte Russie... commentée et illustrée... par Gustave Doré... Paris: J. Bry aîné, 1854.

Lacroix 1864—1873 — *Lacroix P.* Histoire de la vie et du règne de Nicolas Ier, empereur de Russie, par Paul Lacroix (bibliophile Jacob). Paris: L. Hachette, 1864—1873. 8 vol.

Lacroix 1853 — *Lacroix P.* Histoire politique, anecdotique

et populaire de Napoléon III empereur des Français, et de la dynastie napoléonienne. 4 vol. P.: Dufour, Mulat et Boulanger, 1853.

Lacroix 1830 — *Lacroix P.* Les deux fous. Histoire du temps de François I. 1524. P.: E. Renduel, 1830.

Lacroix 1836 — *Lacroix P.* Les vieux conteurs // *Lacroix P.* Mon grand fauteuil. T. 2. P.: Eugène Renduel, 1836.

Martin 1866 — *Martin H.* La Russie et l'Europe. Paris: Furne, Jouvet et C^{ie}, 1866.

Schnitzler 1847 — *Schnitzler J.-H.* Études sur l'empire des tsars. Histoire intime de la Russie sous les empereurs Alexandre et Nicolas et particulièrement pendant la crise de 1825. T. I — II. Paris: J. Renouard et Cie, 1847.

Татьяна Степанищева

Тартуский университет, Эстония

«Хмель» и «Буйство сил»: Литературная репутация Николая Языкова

Место Николая Языкова в истории русской поэзии определено давно и прочно. Одним из оснований определения предсказуемо является знакомство с Пушкиным. Переписка с ним, поездка в Тригорское, совместное сочинение «Нравоучительных четверостиший» и обмен стихотворными посланиями подтверждают законность причисления Языкова к «пушкинской плеяде». Очевидно, эта историко-литературная связь повлияла на формирование языковской репутации, как современной, так и позднейшей. Обратимся к подробностям этого процесса.

Если в первом пушкинском послании Языкову, «Изд-ревле сладостный союз...», написанном в 1824 г. в Михайловском, до личного знакомства, образ адресата конвенционален в рамках жанра, то во втором («Языков, кто тебе внушил...», 1826), после знакомства и совместного пребывания поэтов в Тригорском, он заметно изменился. Вместо условного вина на «шумных пирах» явился дерптский студенческий напиток, «слиянье рома и вина» (жженка), а языковское дарование было уподоблено «хмельной браге», «разымчивой» и «пьяной».

Издревле сладостный союз
Поэтов меж собой связует:
Они жрецы единых муз;
Единый пламень их волнует;
Друг другу чужды по судьбе,
Они родня по вдохновенью.
Клянусь Овидиевой тенью:
Языков, близок я тебе.
<...>

Надзор обманем караульный,
Восхвалим вольности дары
И нашей юности разгульной
Пробудим шумные пиры,
Вниманье дружное преклоним
Ко звону рюмок и стихов,
И скуку зимних вечеров
Вином и песнями прогоним
[Пушкин: П-1, 322-323].

Языков, кто тебе внушил
Твое посланье удалое?
Как ты шалишь, и как ты мил,
Какой *избыток чувств и сил*,
Какое *буйство молодое!*
Нет, не кастальскою водой
Ты воспойл свою камену;
Пегас иную Иппокрену
Копытом вышиб пред тобой.
Она не холодной льется влагой,
Но *пенится хмельно брагой*;
Она *разымчива, пьяна*,
Как сей напиток благородный,
Слиянье рому и вина,
Без примеси воды негодной,
В Тригорском жаждою свободной
Открытый в наши времена
[Пушкин: П-1, 22].

Знакомство уточнило *общие места* дружеского послания, привычные формулы были индивидуализированы, и Языков из условного адресата превратился в определенное поэтическое *лицо*. Важную роль в этом сыграл сам младший поэт — потому что Пушкин конструировал образ адресата, стилизуя его индивидуальную манеру, используя его топику и метафорику — таким образом, пушкинский образ явился производной от авторепрезентации Языкова.

Встречая публикацию стихов Языкова в «Невском альманахе» (1830 г.), Пушкин вновь отметил *силу*, точнее «*силу языка*», как важнейшее достижение, по тактическим соображениям оставив *разгул/ хмель* молодого поэта за текстом:

«Стихотворную часть украшает Языков.

С самого появления своего, сей поэт удивляет нас *огнем и силою* языка. Никто *самовластнее* его не *владеет* стихом и периодом. Кажется, нет предмета, коего поэтическую сторону не мог бы он постигнуть и выразить с *живостью*, ему свойственной. Пожалеем, что донныне

почти не выходил он из пределов одного слишком тесного рода...» [Пушкин: XI, 117]¹.

Следующая реплика Пушкина — о первом языковском сборнике — приходится на 1833 г.; известна она в пересказе Гоголя:

«Когда появились его стихи отдельной книгой, Пушкин сказал с досадой. „Зачем он назвал их: Стихотворенья Языкова — их бы следовало назвать просто: хмель! Человек с обыкновенными силами ничего не сделает подобного; тут потребно буйство сил“ (глава „В чем же наконец существо русской поэзии и в чем особенность ее“ в „Выбранных местах из переписки с друзьями“» [Гоголь: 387]).

Острота с заглавием книги, видимо, была произнесена, но следующая фраза отсылает к пушкинскому посланию («избыток *сил... буйство* молодое»), определенно известному Гоголю — оно было опубликовано в «Московском вестнике» в 1827 году. Поэтому можно только гадать, повторил ли Пушкин свою оценку с усилением или Гоголь дополнил давний разговор неточной цитатой из стихотворения собеседника.

Более того, представляя собственную характеристику Языкова в «Выбранных местах...», Гоголь варьировал пушкинские оценки — из посланий Языкову и рецензии на «Невский альманах». Он апеллировал к тем же сторонам дарования и использовал сходные формулировки для их описания:

«Из поэтов времени Пушкина более всех отделился Языков. С появленьем первых стихов его всем послышалась новая лира, разгул и *буйство сил, удаль* всякого выра-

¹ Возможно, замечание об узости жанрово-тематического репертуара подразумевало именно «вакхические» стихи Языкова.

женья, свет молодого восторга и язык, который в такой *силе*, совершенстве и строгой подчиненности господину еще не являлся дотоле ни в ком. Имя Языков пришлось ему не даром. *Владеет он языком*, как араб диким конем своим, и еще как бы хвастается своею *властью*. Откуда ни начнет период, с головы ли, с хвоста, он выведет его картинно, заключит и замкнет так, что остановишься пораженный. Всё, что выражает *силу* молодости, не расслабленной, но *могучей*, полной будущего, стало вдруг предметом стихов его. Так и брызжет юношеская *свежесть* ото всего, к чему он ни прикоснется. <...> Стихи его точно *разымчивый хмель*; но в *хмеле* слышна сила высшая, заставляющая его подыматься кверху. У него студентские пирушки не из бражничества и пьянства, но от радости, что *есть мочь в руке* и поприще впереди...» [Гоголь: 387–388]¹.

Наряду с отзывами Пушкина и Гоголя находится целый ряд других, стихотворных и критических, в которых названные черты поэзии Языкова повторены с вариациями.

П. А. Плетнев: «Юный, вдохновенный певец отечественных доблестей, Языков, как веселая надежда, пробуждает в сердце вашем прекрасные помыслы. Он исполнен поэтического огня и *смелых* картин... Его дарование быстро идет блистательным путем своим. Он сжат, ровен и *силен*» (Послание к графине С. И. С. о русских поэтах;

¹Здесь и далее курсив в цитатах наш. — Т. С. В конце концов, Гоголь отдал поэтическое первенство Языкову, который «превзошел» Пушкина именно по *силе* поэтического дарования: как вспоминал И. И. Панаев, «Гоголь заметил (в разговоре), что без всякого сомнения, первый поэт после Пушкина — Языков, и что он не только не уступает самому Пушкину, но даже превосходит его иногда по силе, громкости и звучности стиха» [Панаев: 161].

1824 [Плетнев: 193]);

Е. А. Баратынский: «Языков, *буйства* молодого/
Певец роскошный и *лихой*... я люблю *восторг удалый*,/
Разгульный жар твоих стихов» (Н. М. Языкову; 1831 [Баратынский: 312]); «Во взорах пламень вдохновенья, / Огонь восторга на щеках, / Был *жар хмельной* в ее глазах / Или румянец вождельня... Лишь для любовника она / Наряд *Менады* надевает» (Языкову («Бывало, света позабывая...»)); 1832 [Баратынский: 131]); «Как цветущая его муза превосходит все наши бледные и хилые! У наших — истерика, а у ней настоящее вдохновение» (из письма И. В. Киреевскому, 1832, Казань [Летопись: 283]);

П. А. Вяземский: «Я у тебя в гостях, Языков! / Я в княжестве твоих стихов, / Где эхо не забыло кликов / Твоих *восторгов и пиров*...» (К Языкову, из Дерпта; 1833 [Вяземский: 180]);

И. В. Киреевский: «Говоря о писателях образцовых, коих имена блестили в литературе прошедшего года, можно ли не упомянуть об одной из лучших надежд наших? Немногие получили в удел такую *силу* и мужество, коими красуются произведения Языкова. Каждый стих его живет огнем, как саламандра» (Обозрение русской словесности 1829 года [Киреевский: 31]); «Когда Анакреон воспевает вино и красавиц, я вижу в нем веселого сластолюбца; когда Державин славит сладострастие, я вижу в нем минуту нравственной слабости; но, признаюсь, в Языкове я не вижу ни слабости, ни собственно сластолюбия; ибо где у других минута бессилия, там у него *избыток сил*; где у других простое влечение, там у Языкова *восторг* <...> звучная торжественность, соединенная с *мужественною силою*», там же — пересказ мнения фон дер Борга, переводчика Языкова на немецкий: «Вообще стихи его пленяют какую-то свежестью и простодушием <...> особенная прелесть заключена в его языке, отличающемся *силою*, новостью и часто дерзостью выражений...»

(О стихотворениях Языкова [Киреевский: 80, 78]);

К. С. Аксаков: «Мне драгоценен/ Приветный, *сильный* голос твой...» (Н. М. Языкову: Ответ; 1844 [Поэты кружка: 383—384]);

М. П. Погодин: «стихи Языкова — *«полные жизни и силы, пламенные, громозвучные»*; *«златокованный стих* его, которому завидовал Пушкин, который уважает высоко Жуковский, *возгремит еще громче, заблестает еще ярче, чем прежде»* (Воспоминания о Н. М. Языкове [Москвитянин]).

С. П. Шевырев: «...ни у кого из поэтов русских стихи так свободно не льются, и слова так покорно не смыкаются в одно согласное и великое целое, как у Языкова. Он движет ими и строит ряды их, как искусный полководец обширное воинство» (Николай Михайлович Языков [Листок]);

В. Г. Белинский: «... поэт-студент, беспечный и кипящий избытком юного чувства, воспеваает потехи юности, пирующей на празднике жизни <...> нередко срыва [е]т с своих лир *звуки сильные, громкие и торжественные»* (Литературные мечтания; 1834 [Белинский: I, 75]); «*Смелыми и резкими* словами и оборотами своими Языков много способствовал расторжению пуританских оков, лежавших на языке и фразеологии <...> Стих Языкова *громок, звучен, ярок»* (Русская литература в 1841 году [Белинский 1881: VI, 66]); «Несмотря на неслыханный успех Пушкина, г. Языков в короткое время успел приобрести себе огромную известность. Все были поражены оригинальною формою и оригинальным содержанием поэзии Языкова, *звучностью, яркостью, блеском и энергиею* его стиха» (Русская литература в 1844 году [Белинский: VIII, 451]).

От критиков метафоры и формулы¹ перешли к исследователям, их вариации можно увидеть в статьях Ю. И. Айхенвальда² и Б. А. Садовского³, ученых сочинениях В. И. Сахарова⁴ и В. Н. Коровина, и далее у новей-

ших исследователей. Основными и постоянными атрибутами Языкова, таким образом, стали *сила*, обусловленная

¹ Мы пропускаем часть критических высказываний, где тематическая избирательность Языкова становится поводом для моральных суждений (как, напр., в рецензии на «Новые стихотворения», напечатанной в 1845 г. в «Библиотеке для чтения», где критик назвал Языкова «запевалой целого хора» любителей поэтического вина и упрекнул его за «ложное понятие о поэзии»).

² Напр., «...если не пьянит обильное „искрокипучее“ вино языковых стихотворений, то как хмель действует их буйная фонетика, энергия полнозвучности, „водобег“ звуков <...> У него — талант „словоохотный“; он любит не просто „люющийся кристалл разговора“, но непременно разговор шумный; по его стихам обильно рассыпаны эпитеты звуковые, всякая хвала громоподобию, громозвучию, гудящему колоколу, шуму широководной реки, топоту „бурноногого коня“, „многогромной“ войне и, главное, неиссякаемой кошнице звучности — русскому языку <...> Сила сопутствует ему и когда он говорит о природе, ему больше нравится не ее пейзаж, а ее волнение. <...> Хмель звучности скоро стал у Языкова как будто самоцелью» [Айхенвальд: 242].

³ Начало статьи, опубликованной в третьем выпуске альманаха «Петроградские вечера» в 1914 г.: «Две резко означенные в жизни Языкова полосы естественно делят надвое и творчество его. Перед исследователем возникают как бы два совершенно различных человека. Первый — поэт, кипящий молодыми силами, цветущий здоровьем, бурно торжествующий розовый праздник юности, в упоении надежд швыряющийся безрассудно на ветер щедро дарованные ему природою богатства. <...> Молодой Языков воспевает благодатный хмель, восторги сладострастных ночей, праздное вакхическое безумство; в блаженном восторге он готов, кажется, обнять весь мир» [Садовской].

⁴ Напр., «Именно мощь и свежесть поэтического дарования Языкова влекли тогда и ныне привлекают к его энергическим и гармоничным стихам. Уже современники понимали неувядаемую силу лучших языковых творений. <...> Всюду в этой поэзии разлиты свет, удалая сила, порывистая непосредственность» [Сахаров: 6].

молодостью и превосходящая обычную меру, и *буйство/ разгул/ хмель* — от избытка силы. Источником характеристик явились его собственные стихи, где эти качества были многократно тематизированы, а также восходящие к стихам оценки из ближайшего окружения.

Исключением в этом ряду стал Добролюбов, отказавший Языкову в силе:

«Да, в натуре Языкова были, конечно, некоторые задатки хорошего развития; но у него *мало было внутренних сил* для разумного поддержания своих добрых инстинктов. Он погубил свой талант, воспевая пирушки да побранивая немецкую нехристь, тогда как он мог обратиться к предметам гораздо более высоким и благородным. Так, впрочем, *погиб не один он: участь его разделяют*, в большей или меньшей степени, *все поэты пушкинского кружка*. У всех их были какие-то неясные идеалы, всем им виднелась «там, за далью непогоды», какая-то блаженная страна. Но у них *недоставало сил* неуклонно стремиться к ней. Они были *слабы и робки...*

А туда выносят волны

Только сильного душой!...» (Стихотворения Н. М. Языкова, 1858 [Добролюбов: 259]).

Очевидно, что суждение критика порождено уже иной эпохой, в конце 1850-х языковская поэзия, как и поэзия вообще, отступила на второй план, и Добролюбов оценивает скорее ее в целом, нежели собственно Языкова. Важнее здесь обратить внимание на оценки Белинского, но к ним мы еще вернемся.

Таким образом, источником формул, в которых описывалась репутация Языкова, явились его собственные стихи, который к тому времени было написано еще не так много. «Соучастие» Пушкина в определении сильных сторон дарования Языкова, на наш взгляд, помогло последнему занять свое место на поэтическом Олимпе (хотя он видимым образом противился своим «самозва-

ным покровителям», как назвал однажды в письме к брату Дельвига и Пушкина).

Настоящий открыватель и литературный покровитель Языкова, А. А. Дельвиг, в 1822 г. адресовал ему сонет «Младой певец, дорогою прекрасной / Тебе идти к парнасским высотам...» [Дельвиг: 49]. Среди изяшно-округленных условностей обращения «старшего» поэта к «младшему» не нашлось формул, которые могли бы определить амплуа последнего — материала для них не доставало, Языков практически ничего еще не написал¹. Пушкинская оценка, набросанная немного позднее уже по лекалам самого Языкова, оказалась *сильной* и определила дальнейшую интерпретацию его лирики. *Разгул* и *буйство* ассоциировались прежде всего со *студентскими песнями*, а не с опытами национально-исторических сюжетов; прямое же упоминание *элегий* Языкова в «Евгении Онегине» канонизировало их сочинителя как элига, хотя помянутые элегии, во-первых, совершенно не биографичны (вопреки пушкинскому описанию), во-вторых, демонстрируют разрушение жанра на грани пародии.

Сосредоточенность истории русской литературы первой половины XIX в. на Пушкине давно отмечена и отчасти даже преодолевается, хотя понятно, что окончательной победы над нею не будет никогда². Не станем утвер-

¹ Дельвиг при этом поставил Языкова рядом с Пушкиным и Баратынским, которых представил как своих протеже («...и славой их горжусь в вознагражденье»). Значит, «плеяду» начал составлять еще Дельвиг; она пока не вполне «пушкинская», но постепенно ею становится.

² Так, например, в недавнем «Словаре Н. М. Языкова» (сост. Н. Л. Васильев и Д. Н. Жаткин) «активность лексем» в текстах считается «по двум периодам — до смерти А. С. Пушкина и позже» [Словарь: 3]. Составители, впрочем, отмечают, что «Словарь Н. М. Языкова» «продолжает

ждать, что только Пушкин определил репутацию Языкова, но пушкинский авторитет явно способствовал распространению и закреплению его оценок (и повышал вес в литературе самого Языкова).

Черты лирического персонажа Языкова, сила и разгул, связаны с *богатырством*. Хотя он ни разу не назван *богатырем*, и *богатырские* у него только *сон* и *гортань* (соответственно, «К брату»; 1820 или 1821 [Языков 1988: 52] и «Песня» («Пусть свободны и легки мчатся юности досуги...») 1829 г. [Языков 1988: 234]), тем не менее, «избыток мужественных сил» — постоянная черта авторского я. Наиболее отчетливо она проявлена в стихотворениях дерптского периода, тех самых песнях, где автор является в «бархатной шапке, с дубовой ветвью» [ЯА: 93].

Сила в стихах Языкова действительно была — здесь можно опираться не на субъективные впечатления читателей, а на данные Национального корпуса русского языка (точнее, его поэтической части). Относительная частотность лексемы *сила* в языковской лирике примерно в два с половиной — три раза выше, чем у его современников (Жуковского, Пушкина, Баратынского). *Вино* входит в двадцатку самых частотных существительных. Понятно, что поэтическое словоупотребление влияло на критический словарь и задавало набор оценочных формул. Влияние языка объекта на язык исследователя в случае Языкова исключительно сильно.

Реализация же, применение *сил* отложено Языковым на будущее; согласно замечанию А. М. Пескова:

серию алфавитно-частотных писательских словарей, разрабатываемых нами применительно к „пушкинской плеяде“ — из чего следует, что список авторов ограничен внешними требованиями. Однако введение 1837 года как универсальной границы трудно признать обоснованным.

«Потенциальные поэтические возможности Языкова были важнейшим компонентом его статуса в литературе 1820-х — первой половине 1830-х гг. — причем едва ли не более важным, чем сама его текущая (вакхическая и любовная) поэзия. <...> Эти ожидания провоцировал в первую очередь сам Языков, многократно объявлявший свою текущую поэзию приуготовлением к будущему творческому подвигу» [Песков: 72].

Этот сюжет стал частью личной мифологии Языкова и постоянным мотивом откликов на стихи¹; приведем несколько фрагментов из его писем:

«Придет время, когда будет у меня много, очень много нового и когда стихи мои будут во сто крат достойнее...» (из письма П. М. Языковой 7 апреля 1825);

«Только дай мне бог здоровья, а я наделаю чудес в мире литературном <...> все пойдет у меня в гору, время заплещет по моей дудке, и все, не имеющее связи с моими предметами, от меня удалится, как дьявол от распятия — и слава, слава!» [ЯА: 171, 290]

Горделивая уверенность в успехе распространялась и на брата, Языков писал Александру Михайловичу, известному своей эпической ленью, побуждая его писать поэмы или заметки о путешествиях: «Знаю, что ты первым шагом станешь высоко и разом превзойдешь многое множество наших так называемых известных и славных писателей <...> Решись!» (2 июня 1833, Языково [Языков: 225]).

Обоснование «надеждам» и готовящимся свершениям давал студенческий статус Языкова (в литературу вошел именно студентом). Программа будущей литературной

¹ Первым предсказал «блистательные успехи на поприще словесности» А. Ф. Воейков в «Новостях литературы» (№23, 1822 г., печатный дебют Языкова), обещаны они были в послании самим автором.

Быть может, некогда твой счастливый поэт,
Беседу мечтой с протекшими веками,
Расскажет стройными стихами
Златые были давних лет;
И, вольный друг воспоминаний,
Он *станет* петь дела отцов:
Неутомимые их брани
И гибель греческих полков;
Святые битвы за свободу
И первый родины удар
Ее громившему народу,
И казнь ужасную татар.

И оживит он – в песнях славы –
Славян пленительные нравы:
Их доблесть на полях войны,
Их добродушные забавы
И гений русской старины
Торжественный и величавый!

А ныне – песни юных лет,
Богини скромной и веселой,
Тебе дарит рукой несмелой
Тобой воспитанный поэт
[Языков 1988: 57].

работы была определена еще до зачисления в университет, в одном из первых посланий, «Я <зыкову> А.М., при посвящении ему тетради стихов моих», в 1822 году:

Кроме исторической русской поэмы, Языков намечал и другие цели, не менее значительные. Например, в начале 1823 г. он, вдохновленный чтением шиллерова «Дон Карлоса», «решился быть трагическим поэтом». Аргументом в пользу такого выбора являлась слава: «Мне кажется, что из всех слав поэта, слава поэта-трагика яснее, блистательнее и обширнее и даже едва ли сидит на высоте не выше всех прочих, выключая эпопеи» (из письма А. М. Языкову, февраль 1823 г. [ЯА: 53]). Однако он не написал «одного действия для пробы», а вместо этого — «еще около десятка студентских песен».

Можно сказать, что Языков шел по следам старших товарищей из «школы гармонической точности» (хотя его отношение к ним было непростым, и параллели он не видел): готовясь к настоящим подвигам на поэтическом поприще, сочинял нечто «легкое», кажущееся «пустяками», однако подвиги все откладываются (или попытки заканчиваются неудачей), а славу — у современников и потомков — доставляют поэту те самые легкие «пустяки». У Жуковского и Батюшкова объектом творческих устремлений была поэма, а в преддверии ее они писали элегии и послания; Языков тоже думал

о поэме (непреренно *русской* или *исторической*), а свои *песни* не ценил:

«Я написал еще около десятка студентских песен: они, ей-богу, не стоят ни переписания, ни весовых денег, как ни малозначительны последние. Впрочем, если вам любопытно видеть мою музу и в бархатной шапке, с дубовой ветвью, то напишите только: пришли — и пришлю» (из письма братьям от 9 сентября 1823 г. [ЯА: 93]).

Однако печали и разочарования в себе Языков (в отличие от Батюшкова) не испытывал, и читатели в нем (в отличие от Жуковского, тоже писавшего *неважное* и *мелочи*) пока не разочаровывались. Напротив, его слава до поры только укреплялась, и как мы предполагаем, дело было не только в убеждающей силе «авторского эгопоэтизма», по выражению А. М. Пескова¹.

Студенческий статус лирического героя Языкова предполагал такую отложенную реализацию: студент лишь готовился к выходу на славное поприще, поэтому восторг и надежды грядущих свершений оказывались качественно аргументированы. Языков замечательно своевременно поехал учиться в Дерпт: на рубеже 1810–20-х годов, на излете элегической волны, лирическая биография нуждалась в конкретизации, а лирическая эмоция — в привязке к биографии. Это и стало важной причиной успеха Языкова: лирический восторг и «дифирамбическое настроение» (по выражению А. М. Пескова) получили оправдание и мотивировку в реальных житейских обстоятельствах.

¹ «... великие замыслы всегда амортизировались его авторским эгопоэтизмом — замкнутостью на самом процессе творчества, горделивым самосознанием поэта, счастливого самой способностью писать стихи <...> кажется, предощущение великого поприща было более существенно, чем смысл самого поприща» [Песков: 72].

Речь идет именно о совпадении культурного запроса и связанного с житейскими реалиями лирического образа, а не личности поэта. Буршество Языкова, как видно из его эпистолярия и мемуаров о нем, было умеренным и ситуативным¹. Конечно, письменные заверения родных, что он воздержан в употреблении вина и твердо настроен учиться, имели прагматический смысл (деньги вернее было просить на книги, а не ром и сахар для жженки). Однако собственные признания поэта в неприязни к «буршеству» и в воображаемом характере его любовных увлечений согласуются с отмеченной современниками застенчивостью и замкнутостью. Совпадение запроса с образом оказалось недолгим — образ дерптского студента вскоре разошелся с реальной биографией. Тем не менее, «студенчество» Языкова, складывавшееся из трех компонентов: *сила*, *надежды* и *разгул* — осталось в основе его поэтической репутации и обусловило дальнейшую судьбу автора.

Падение репутации Языкова в последние годы его жизни чаще всего объяснялось в исследовательской литературе не сменой культурных векторов, не уходом эпохи, к которой принадлежал поэт, а сменой его идейных ориентиров. Для подкрепления такой трактовки привлекался Белинский, который все-таки отказал языковским стихам в *силе*. В 1834 году он еще «неоспоримо» считал его

¹Бытовые неурядицы русского студента катализировали его бытовую германофобию, которая процвела и позднее дала известные плоды; еще до рифмованных бугадов начала 1840-х см. в переписке с друзьями: «К нам заехал Пушкин, путешествовавший или, паче, странствовавший на Яике; он собрал кое-что о Пугачеве и, между прочим, привез мне очень приятное известие, вот оно: в Казани площадь называют *немецкой вошью!*» (из письма М. А. Максимовичу от 3 октября 1833 г.; цит. по: [Языков: 229]).

поэтом, хотя и не первого ряда, называл поэтом «именно картин, роскошных описаний, <...> изящного материализма...», поэтом-студентом, «беспечным и кипящим избытком юного чувства», который «воспевает потехи юности, пирующей на празднике жизни» («Литературные мечтания» [Белинский: I, 75]). В рецензии на лермонтовские «Стихотворения» критик противопоставил Языкова Пушкину (за «напряженность» и взгляд на природу только «извне» [Белинский 1881: IV, 277—278]), затем в обзоре «Русская литература в 1841 году» причислил его к поэтам прошлого, в которых «выразился характер эпохи, теперь уже миновавшей» [Белинский 1881: VI, 65] и отказал ему *в силе* и даже *разгуле*:

«...поэзия, чуждая всякого содержания, всегда стоит на одном месте, поет одно и то же, одним и тем же голосом. <...> Проходит пыл, остается дым и чад; поэт начинает писать вялые, холодные и вообще плохие стихи, которых уже никто не почитает стоящими даже порицаний <...> <Языков> утратил даже свой бойкий, звонкий и разгульный стих» [Белинский 1881: VI, 66—67].

И, наконец, в статье «Русская литература в 1844 году» Белинский развенчал даже не самого Языкова, а восхитившегося им Пушкина. Послание «Языков, кто тебе внушил...» он деконструировал при помощи известного приема, ранее опробованного на стихах В. Г. Бенедиктова — «прозаический» пересказ стихов с вопросами почти к каждому слову «что сие значит». Против такого даже пушкинское послание устоять не могло.

Мнение Белинского подкреплялось репликой Герцена в «Былом и думах», который назвал известные антизападнические инвективы Языкова «доносом в стихах»¹.

¹ «Умиравшей рукой некогда любимый поэт, сделавшийся святошей

Однако приписывать художественное достоинство произведениям только «прогрессивных писателей»¹ — не наш путь. Попробуем отвлечься от стихов «К нена-

от болезни и славянофилом по родству, хотел стегнуть нас; по несчастью, он для этого избрал опять-таки полицейскую нагайку. В пьесе под заглавием «Не наши» он называл Чаадаева отступником от православия, Грановского — лжеучителем, растляющим юношей, меня — слугой, носящим блестящую ливрею западной науки, и всех трех — изменниками отечеству. Конечно, он не называл нас по имени, — их добавляли чтецы, носившие с восхищением из зала в залу донос в стихах» [Герцен: IX, 167]. Примечательно, что не менее резкий отзыв из герценовского фельетона ««Москвитянин» и вселенная» исследователи пропускают: «...кажется, успокоившаяся от сует муза г. Языкова решительно посвящает некогда забубенное перо свое поэзии исправительной и обличительной. Это истинная цель искусства; пора поэзии сделаться трибуналом de la poésie correctionnelle». Мы имели случай читать еще поэтические произведения того же исправительного направления, ждем их в печати; это гром и молния; озлобленный поэт не остается в абстракциях; он указывает негодующим перстом *лица* <курсив автора. — Т.С.> — при полном издании можно приложить адреса!.. Исправлять нравы! Что может быть выше этой цели? Разве не ее имел в виду самоотверженный Коцебу и автор «Выжигиных» и других нравственно-сатирических романов?» [Герцен: II, 136].

¹ См., напр., в энциклопедическом очерке В. Н. Коровина: «Во второй половине 30 гг. и особенно в 40 гг. Я. умиляется патриархальностью, воскрешает библейские и религиозные мотивы, но не в их вольнолюбивом, а в абстрактно-моралистическом содержании. Поэтому многие его стихотворения, прежде всего послания, холодны, риторичны, вялы и даже небрежны по языку. Роскошь слога, торжественность, звучность речи теперь обернулись напыщенностью, безвкусицей» [Коровин]. Почти веком ранее Ю. Айхенвальд, оценивая поздние сочинения Языкова, заметил, что поэт «остановился», и далее вдался в метафоры, преимущественно основанные на *силе* и *хмеле*, которые ничего не проясняют, кроме того, что Языков, по словам критика, «пел и отпел».

шим» и послания Чаадаеву. Осенью 1831 г. Языков решил полностью сменить «направление своей поэзии», как он писал братьям, и с 1 января 1832 перейти прямо «из кабака — прямо в церковь» (из письма Комовскому [ЯА: 206, 207]), начать писать стихи совершенно другого содержания, а перед этим собрать и напечатать все прежде сочиненное — как «своехарактерное, не имеющее сходства с будущими моими стихами». Издание вышло не быстро, автор был недоволен прежними сочинениями: «Многое придется вынимать; много было хорошо прежде, а теперь хоть брось. Но, несмотря на всех сих искидышей, все-таки выйдет книжка довольно толстая: чрезвычайно разнообразная... и тем лучше, тем похожее на сие время действия моей Музы!» (П. М. Языкову, 3 февраля 1832 [ЯА: 215]). «Искидыши» были не только авторские, но и цензурные, однако в начале 1833 года сборник вышел из печати. На него отозвались старые друзья, с особенным одушевлением — Д. В. Давыдов и И. В. Киреевский, которого, по собственному признанию в письме, чтение стихов (давно ему известных) «настраивает на целый день, как другого молитва или рюмка водки» [ЯА: 223]. Но это были отзывы друзей.

Иначе отозвалась сторонняя критика. Кс. Полевой заметил единственное достижение поэта — умение «счастливо пользоваться богатством выражений и неожиданными оборотами нашего могучего языка». Чувств и идей в «звучных» стихах критик не обнаружил, Языков для него «поэт выражения», стих которого «закален громом и огнем русского языка» (опять мотив «владения языком»), воображение которого «довольствуется впечатлениями легонькими, поверхностными» [Полевой: 456—457]. В эпоху, когда от поэзии настойчиво требовали *содержания*, это не могло быть похвалой, хотя Полевой подсластил финал отзыва («... поэт выражения. Не у многих есть и это» [Полевой: 460]).

Анахронизм студенческих песен чувствовали и друзья поэта, даже если описывали жанрово-тематическое однообразие как верность прежним принципам, верность поэта самому себе (как, напр., в послании Вяземского: «...отозвалась душа твоя в однообразьи вечно новом»).

Выпуск книги стихов в 1833 г. обернулся, в общем, неудачей. Подведение итогов имело смысл перед новым дебютом в ином роде — как намеревался сделать автор. Однако переход к новым темам и жанрам не удался, нового дебюта не случилось. Поэт винил в этом болезнь, она действительно усилилась в начале 1830-х, но дело было не только к ней.

Свернуть с накатанной поэтической дороги оказалось слишком трудно. Об этом свидетельствует, на наш взгляд, известное стихотворение «Ау!» (1831), в котором манифестировалась своего рода «смена вех» и переход, наконец, от «пестрого» и «неправедного» житья к служению Музе — однако она представлена резко эротизированным, почти сладострастным «чернобровым ангелом рая» [Языков 1988: 266—267], что, конечно, напоминало об элегиях дерптского периода, о прежнем Языкове-бурше, т.е. о поэтическом прошлом (и даже «давно-прошедшем»)¹. Кроме того, прежние приемы лишились прежнего действия. Очевидно, дело было в ожиданиях публики: возможности поэтического языка — именно того, в чем был силен Языков, — уже были доказаны и утверждены поэтической практикой, сфера «выражения» освоена, пришло время освоения «содержания». В этой же области поэт оказался не интересен читателям и критикам 1830-х гг.: образ удалого студента устарел и заметно разошелся

¹ Впрочем, как пишет современный исследователь, «Возросшая духовность поэта отнюдь не исключает бывшего эротико-гедонистического начала» [Хан].

с авторским, а нового лирического героя и новых сюжетов Языков не нашел.

Боле того, примерно в эти годы на литературной сцене появился персонаж, который, можно сказать, присвоил языковские достижения, но добавил им современного звучания, усилил и развернул приемы, когда-то маркированные именем Языкова — и снискал громкую, хотя и недолгую славу. Это Владимир Григорьевич Бенедиктов.

Сближение Языкова с Бенедиктовым было вскользь намечено Белинским в известной разгромной статье 1835 г., рецензии на «Стихотворения» нового кумира публики. Продолжать сопоставление ни сам Белинский, ни его последователи не стали, однако, на наш взгляд, оно не лишено объяснительной силы. Разумеется, было бы неверно утверждать, что литературный успех был украден у Языкова Бенедиктовым, дело в другом.

Если суммировать особенности поэтики каждого из названных авторов, мы обнаружим в списках значительные пересечения. Прежде всего, оба были нарушителями поэтических конвенций и нарушали их сходным образом. Непривычное словоупотребление и расширение лексической сочетаемости характерны для песен и элегий Языкова, где они были мотивированы своеобразием лирического персонажа, отрицающего любые ограничения «вольности». Бенедиктов не связывал свои словарные и стилистические новации с новым героем. Нагнетание общепоэтических образов и формул в его ранней лирике, с одной стороны, прочитывалось как поворот к «поэзии мысли», пренебрегающей утонченной «гладкостью», «выделанностью» стиха ради богатства «содержания»; с другой же стороны, могли восприниматься как эклектизм¹ и маскировка поэтическими «фразами» бедности содержания (разноречивость оценок Бенедиктова ярко проявилась в середине 1830-х, когда

Белинский противопоставил общим восторгам свое отрицание).

В воспоминаниях современников неоднократно отмечены «звучность», декламационные достоинства стихотворений Языкова и Бенедиктова, эмоциональный эффект, который они производили на слушателей. Соученик Языкова по университету, А. Н. Татаринов, вспоминал авторское чтение:

«Только на пирушках, в полном вакхическом разгуле он соглашался декламировать стихи свои. Тогда обыкновенно составлялся перед ним кружок внимательных и восхищенных слушателей. В одной рубашке, со стаканом в руке, с разгоревшимися щеками и с блестящими глазами, он был поэтически-прекрасен. Казалось юный бог облагораживал наши оргии, и мы поклонялись этому богу. Все его стихи, даже самые ничтожные, выучивались наизусть, песни его клались на музыку и с любовью распевались студенческим хором» [ЯА: 394—395].

В воспоминаниях о Бенедиктове его собственное чтение не фигурирует (что, видимо, можно связать с особенностями авторского образа — антиромантическая фигура «чиновника» не сочеталась с «упойтельным шумом» сочиненных им стихов). Однако читатели вспоминают в ряде случаев именно почти гипнотическое звучание бенедиктовских стихов: А. А. Фет в мемуарах «Ранние годы моей жизни» описывает, как после покупки первой книги Бенедиктова бросился домой, где они с Аполлоном Григорьевым «целый вечер с упоением <...> завывали при ее чтении» [Фет: 153]. Я. П. Полонский отмечает допечатное распространение стихов Бенедиктова и особую роль

¹ Как заметил Б. М. Эйхенбаум применительно к другому автору, «работа на чужом материале характерна для писателей, замыкающих собой литературную эпоху» [Эйхенбаум: 44].

декламации: «...вся читающая Россия упивалась стихами Бенедиктова. Он был в моде — учителя гимназий в классах читали стихи его ученикам своим, девицы их переписывали, приезжие из Петербурга, молодые франты хвастались, что им удалось заучить наизусть только что написанные и еще нигде не напечатанные стихи Бенедиктова». Н. А. Бестужев замечал, что в бенедиктовских стихах «мыслей побольше, нежели у прошлого Пушкина», а «звучат» они «так же»¹; наконец, по некоторым воспоминаниям, Жуковский, впервые прочитавший стихи Бенедиктова, «весь день» ходил с книгой, не переставая их декламировать, а Пушкин — по словам Я. П. Полонского — заметил, что «ни у кого нет таких рифм» (цит. по: [Гинзбург 1936: 148]).

Сблизить Бенедиктова с Языковым позволяет и характерная для обоих «картинность», чрезвычайная образная яркость: помимо общей ориентации на «живописность», здесь важно отметить метафору как явление стиля. Именно она способствует усилению «картинности», так впечатлявшей современников, но она же — при ином прочтении — создает эффект загроможденности, перенасыщенности. Эту черту поэтики Бенедиктова критически описала Л. Я. Гинзбург (его творческое кредо «изобретай неслыханные звуки, выдумывай неведомый язык» она квалифицировала как «бенедиктовщину», используя слово Я. П. Полонского). Применительно к Языкову это отмечалось преимущественно на материале поздних стихотворений (дерптскому жизнелюбивому студенту поэтические «излишества» дозволялись); И. М. Семенко сочла наиболее характерной чертой поэтики Языкова «избыточность» — именно то, что скрыва-

¹ Подборка цитат приведена в кн.: [Гинзбург: 107—108].

лось за *силой* и *хмелем*, то, что Жуковский с некоторым раздражением, переданным в пересказе Гоголя, назвал «восторгом, никуда не обращенным» [Гоголь: 279]. В ранних сочинениях Бенедиктова насыщенность, гиперболоизация лирического события, риторическая экзажерация оказались востребованы публикой, предвестия этой манеры обнаруживаются в «хмельных» стихах молодого Языкова.

Однако в ту пору, когда Языков начинал, в его творениях было востребовано иное — как мы отметили, это была «конкретизация» лирического героя, обоснование лирической эмоции биографией поэта. Именно эта сторона, «студентство», была востребована и прочитана современниками как новаторская и создала славу Языкову. «Студентство» мотивировало и патетические надежды на будущее, и особенности авторского стиля (*силу* и *хмель*). Новации поэтического языка были отчасти заслонены ими и не разрабатывались специально. Языков почти не менялся как поэт, хотя понимал необходимость и стремился к этому в начале 1830-х гг. Со сменой литературных векторов *сила* перестала восприниматься как таковая, а *хмель* — на фоне растущей требовательности читателя к *содержанию*, *мысли* — представлялся антиподом последней. Бенедиктов развил потенциал языковой поэтики, но Белинский, вестник прозаической эпохи, развенчал их обоих и предложил публике критический антидот против лирического *хмеля*.

ЛИТЕРАТУРА

Баратынский — *Баратынский Е. А.* Полн. собр. стихотв.: В 2 т. Л., 1936. Т. 1.

Вяземский — *Вяземский П. А.* Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. IV: 1828—1852 г. Стихотворения. СПб., 1880.

Дельвиг — *Дельвиг А. А.* Сочинения. Л., 1986.

Поэты кружка — Поэты кружка Н. В. Станкевича. Л.,

1964.

Пушкин — *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1937—1959.

Языков — *Языков Н. М.* Свободомыслящая лира: Стихотворения. Поэмы. Жизнь Николая Языкова по документам, воспоминаниям. М., 1988.

Языков 1988 — *Языков Н. М.* Стихотворения и поэмы. Л., 1988.

ЯА — Языковский архив: Письма Языкова к родным за дерптский период его жизни (1822—1829). СПб., 1913.

Айхенвальд — *Айхенвальд Ю. И.* Силуэты русских писателей. Кн. 2. М., 1998.

Белинский — *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953—1959.

Белинский 1881 — *Белинский В. Г.* Сочинения. М., 1881—1893.

Добролюбов — *Добролюбов Н. А.* Литературная критика: В 2 т. Т. I: Статьи 1856—1859 гг. Л., 1984.

Герцен — *Герцен А. И.* Собр. соч.: В 30 т. М., 1954—1966.

Гинзбург — *Гинзбург Л. Я.* О лирике. Л., 1974.

Гинзбург 1936 — *Гинзбург Л. Я.* Пушкин и Бенедиктов // Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1936. Вып. 2.

Гоголь — *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. Т. 8: Статьи. М., 1952.

Киреевский — *Киреевский И. В.* Полн. собр. соч.: В 2 т./ Под ред. М. Гершензона. М., 1911. Т. II.

Коровин — *Коровин В. Н.* Языков, Николай Михайлович// Русские писатели: Биобиблиографический словарь. Т. 2: М—Я. М., 1990.

Летопись — Летопись жизни и творчества Е. А. Боратынского/ Сост. А. М. Песков. М., 1998. С. 283.

Листок — Московский городской листок. 1847. №6—7.

Москвитянин — Москвитянин. 1846. №12.

Панаев — *Панаев И. И.* Литературные воспоминания и воспоминания о Белинском. СПб., 1876.

Плетнев — *Плетнев П. А.* Сочинения и переписка. Т. I. СПб., 1885.

Песков — *Песков А. М.* Святая Русь и немецкая нехристь Николая Языкова // Новое литературное обозрение. 1995. №16.

Полевой — *Полевой Кс. А.* Стихотворения Н. Языкова // Полевой Н. А., Полевой Кс. А. Литературная критика: статьи и рецензии, 1825—1842. Л., 1990.

Садовской — *Садовской Б. А.* Н.М. Языков: очерк жизни и творчества // <http://qoo.by/VA8> Дата просмотра: 22.01.2017.

Сахаров — *Сахаров В. И.* Николай Языков и его поэзия // Языков Н. М. Стихотворения. М., 1978.

Словарь Н. М. Языкова/ Сост. Н. Л. Васильев, Д. Н. Жаткин. М., 2013.

Фет — *Фет А. А.* Ранние годы моей жизни. М., 1893.

Хан — *Хан Е. И.* О творческой эволюции Языкова // <http://qoo.by/VA9> Дата просмотра 25.09.2016.

Эйхенбаум — *Эйхенбаум Б. М.* Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. Л., 1924.

Оглавление

Предисловие	4
Алина Бодрова	11
Пушкинские сюжеты о Фаусте: еще раз к вопросу об источниках	11
Мария Боровикова	36
Встречи Марины Цветаевой и Вячеслава Иванова	36
Алексей Вдовин	46
«Тонкий человек» в «Тарантасе»: незаконченный роман Н. А. Некрасова и повесть В. А. Соллогуба	46
Михаил Велижев	58
Чаадаев и Чацкий: безумие и комедийная интрига в «Горе от ума»	58
Роман Войтехович	74
Издатель Марина Цветаева	74
Мария Гельфонд	87
Поэтика жанров поздней лирики Боратынского ..	87
Сергей Зенкин	104
Несмеющееся тело (Глеб Успенский, «Выпрямила»)	104
Николай Зубков	139
Книжные собрания А. Е. Крученых и А. К. Тарасенкова в литературном быту 1930-х –1950-х г. (По материалам дарственных надписей на их книгах)	139
Лёля Кантор-Казовская	160
«Темницы» Пиранези и взгляды на когнитивную природу фантазии и сна в Италии 18 века	160
Любовь Киселева	179
Три «Рославлева»: продолжение истории русского «архаизма»	179

Роман Лейбов	202
Тютчев как редактор своих стихов: отрывок о литературной минус-стратегии	202
Олег Лекманов	211
О преамбуле к роману А. И. Солженицына «В круге первом»	211
Мargarита Лекомцева	217
Заметки о грамматической структуре стихотворения Пастернака «Сосны»	217
Александр Осповат	225
Несколько справок о людях и текстах 1830—1840-х годов	225
Константин Поливанов, Павел Успенский	243
«Свадьба» Б. Л. Пастернака «при свете Жуковского»	243
Олег Проскурин	266
Чужие остроты (Из заметок о культуре острословия в эпоху Пушкина и Гоголя) Беззубая собака	266
Ирина Стаф	280
Жакоб-библиофил, несостоявшийся Вольтер при русском дворе	280
Татьяна Степанищева	304
«Хмель» и «Буйство сил»: Литературная репутация Николая Языкова	304

Замечательное шестидесятилетие
Ко дню рождения Андрея Немзера. Том 1

Редактор Анна Новикова

Редактор Аракся Манучарова

Иллюстратор Мария Крашенинникова