

Любовь Киселева

КАРАМЗИНИСТЫ
И АРХАИСТЫ
Статьи разных лет



Любовь Киселева

КАРАМЗИНИСТЫ И АРХАИСТЫ
Статьи разных лет

Любовь Киселева

КАРАМЗИНИСТЫ И АРХАИСТЫ

Статьи разных лет



UNIVERSITY OF TARTU

Press

1652

*Издание осуществлено при финансовой поддержке
Издательского совета Тартуского университета*

Редактор *Татьяна Степанищева*

Технические редакторы *Светлана Долгорукова* и *Андрей Соловьев*

Составитель именного указателя *Мария Боровикова*

Оформление обложки *Калле Паалитс*

На обложке использованы литографии художника Луи Хёфлингера
«Главное здание Дерптского университета» (1860) и «Вид Дерпта
с Домберга» (1860)

ISBN 978-9916-27-322-7 (print)

ISBN 978-9916-27-323-4 (pdf)

Copyright: Ljubov Kisseljova, 2023

University of Tartu Press

www.tyk.ee

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	9
I. Жуковский и его окружение	19
Подведение итогов (о поэтическом «памятнике» Жуковского)	21
К проблеме пересмотра роли Жуковского в русской литературе первой половины XIX в.	35
«Царь сердец», или Карамзинистский панегирик	45
Байроновский контекст замысла Жуковского об Агасфере	66
Пушкин и Жуковский в 1830-е годы (точки идеологического сопряжения)	80
Легенда о вечном жиде в замыслах Пушкина и Жуковского (к постановке проблемы)	96
«Агасвер, или Странствующий жид» как духовная автобиография В. А. Жуковского	105
«Очерки Швеции» Жуковского и карамзинская традиция	117
Диалог Вяземского и Жуковского о Святой Руси	128
Эпизод из переписки, или К истории одного посвящения (Жуковский и его царственные ученицы)	141
«Сердцем и мыслию верный Вам Жуковский»	157
Породнившиеся в потомстве (Жуковские и царский дом)	166
Проблема изучения биографического контекста (окружение Жуковского)	181
Окружение Жуковского: домашняя литература	193
Проблема комментирования эпистолярия (на примере переписки Жуковского и его племянниц). <i>Совместно с Т. Н. Степанищевой</i>	207

Проблема автоцензуры в переписке М. А. Протасовой и В. А. Жуковского. <i>Совместно с Т. Н. Степанищевой</i>	219
«...Немного нужно для моего счастья!» (Дерптская драма 1822 года, или <i>l'amitié amoureuse</i> в бытовом измерении)	232
«Отмеченные даты» в мире Жуковского. <i>Совместно с Т. Н. Степанищевой</i>	253
II. Сложные пути развития русского «архаизма»	265
Начало русского «архаизма»	267
Русский «архаист» в Европе	277
Загадки драматургии Крылова	297
Полемика по вопросам языка и идея национальной самобытности культуры (К языковой позиции «старших архаистов»)	338
Модель поведения «старших архаистов»: теория и практика	354
Проблема литературного авторитета в русской критике 1800–1810-х гг.	361
«Я написал самую Карамзинскую речь для Российской академии и А. С. Шишкова!» (полемиическая речь Карамзина 1818 года)	371
Проблема включения второстепенных писателей в литературный канон (на примере А. А. Шаховского)	379
Три «Рославлева»: продолжение истории русского «архаизма»	390
Опасности чувствительности (роман Загоскина «Искуситель»)	406
Результаты читательского опыта в русской беллетристике 1830-х гг. (роман Загоскина «Кузьма Петрович Мирошев»)	419

III. Становление русской идеи: попытки создания национальной трагедии. Карамзинисты в роли идеологов	437
На подступах к николаевской идеологии: «национальное представление» в русском театре начала 1820-х гг.	439
Становление русской национальной мифологии в николаевскую эпоху (сусанинский сюжет)	451
«Орлеанская дева» Жуковского как национальная трагедия.....	480
«Смоляне в 1611 году» А. А. Шаховского как попытка создания национальной трагедии	506
К формированию концепта национального героя в русской культуре первой трети XIX в.	525
О неожиданной попытке найти «русскую Иоанну д'Арк»	556
Карамзинисты — творцы официальной идеологии (заметки о российском гимне)	567
IV. Театр между литературой и идеологией	581
Слово – музыка – идеология в русском театре 1830-х годов («Жизнь за царя»)	583
Язык сцены и язык драмы в имперском идеологическом строительстве 1830-х гг.	601
Подражание как средство создания русского национального театра. <i>Совместно с К. В. Новашевской</i>	624
«Русская Талия» в контексте театральной критики 1820-х гг.	643
Вальтер Скотт в интерпретации русских «архаистов»	659
Ранние театральные впечатления Пушкина и князь Шаховской	673
«Пиковые дамы» Пушкина и Шаховского	685

V. Педагогика как идеология	705
С. Н. Глинка и Кадетский корпус (из истории «сентиментального воспитания» в России)	707
Жуковский — преподаватель русского языка (начало «царской педагогики»)	723
Мифы и легенды «царской педагогики»: случай Николая I	751
«Неканоничный» канонический текст («Боже, царя храни» В. А. Жуковского в дореволюционной школе)	767
«Окно в Европу» в переводе на язык гимназических учебников истории	784
Список сокращений	805
Литература	806
Kokkuvõte	845
Summary	852
Именной указатель	860

ОТ АВТОРА

Изучением русской литературы и культуры конца XVIII – первой половины XIX вв. я начала заниматься на третьем курсе университета и продолжаю эти штудии по сей день. Первым героем моего студенческого исследования был М. М. Сперанский — сначала как студент и член литературного кружка в петербургской духовной семинарии, затем в качестве полемического образа, созданного публицистами 1800–1810-х гг. Так переходная литературная эпоха 1790–1810-х гг. надолго привязала меня к себе, а ее яркий представитель — неисправимый чудак и пламенный патриот, человек эпохи 1812 года С. Н. Глинка привел к углублению в полемику между лагерями последователей Н. М. Карамзина и А. С. Шишкова, карамзинистами и шишковистами, или новаторами и архаистами, как назвал их Ю. Н. Тынянов. Столкновение это, как я убедилась, совсем не сводилось к дискуссии по вопросам языка, а было полемикой по вопросам национальной самобытности. Так идеологическая составляющая литературного процесса, участие литературы в национальном строительстве стали ведущей темой моих исследований.

Собранные в настоящем сборнике статьи были написаны в разное время, в разных обстоятельствах и по разным поводам¹, они неровны по объему и по степени развития мысли, иногда «набегают» друг на друга по тематике и проблематике, в результате чего возникают повторы, которых невозможно избежать, не нарушив логики изложения каждого отдельного сюжета. Другими словами, сборник — не монография, где такие повторы могли быть легко сняты. Но в то же время, когда статьи были собраны вместе, оказалось, что они составляют внутреннее целое. Общая тема книги, обозначенная в заглавии, — «Карамзинисты и архаисты» — раскрывает основную идею: показать, как на протяжении полувека складывались судьбы двух

¹ В конце каждой статьи приводится год ее издания. Сведения о первой публикации можно получить в библиографии работ автора на сайте кафедры русской литературы Тартуского университета <https://ruslit.ut.ee/staff/lnk/list.php>

литературных школ, таких различных в первом приближении, но имеющих немало точек пересечения.

Первый из пяти разделов книги посвящен В. А. Жуковскому, хотя ему уделено немало места и в последующих частях книги. Жуковский — выдающееся явление русской культуры, и, конечно, его творчество не сводится к «карамзинизму», хотя сам он всегда подчеркивал значение Карамзина в своей жизни и творческой работе. Он был истинным новатором, чья роль постоянно затушевывалась в истории русской литературы отчасти потому, что сам поэт своего новаторства никогда не подчеркивал и не стремился первенствовать, хотя и ощущал свою личную ответственность за судьбы русской литературы (этому посвящены две первые статьи раздела). Жуковский был не только «самым добрым поэтом русской литературы», как назвал его Ю. М. Лотман, адвокатом преследуемых перед царским тронном, но и постоянным проводником идеи поэта как национального достояния (см. в статье «Пушкин и Жуковский в 1830-е годы (точки идеологического сопряжения)»). Участие Жуковского в создании поэтической концепции монархии, продвижение образа монарха-человека, служащего своей стране, стало центральным сюжетом статей «“Царь сердец”, или Карамзинистский панегирик» и об «Орлеанской деже», о диалоге с Вяземским о святой Руси, о гимне «Боже, царя храни»; участие поэта в создании национальной оперы «Жизнь за царя» показано в статьях о сусанинском мифе и ряде других.

Поздняя поэма Жуковского «Агасвер» — оригинальная обработка апокрифической легенды о странствующем жиде (этот замысел тогда же увлек и Пушкина, см.: «Легенда о вечном жиде в замыслах Пушкина и Жуковского»²). Однако Жуковский поставил замысел в контекст задачи создания религиозной поэзии и религиозного поэтического языка, в чем видел очередную задачу русской литературы. Пожалуй самым поразительным аспектом интерпретации сюжета явилось превращение его в собственную духовную автобиографию — жизнь величайшего грешника, прошедшего, в трактовке поэта, долгий путь покаяния и обращения ко Христу, была связана с собственным духовным путем и шире — путем каждого христианина (см. статью

² Линия творческих переключек двух поэтов проходит через многие статьи сборника.

«“Агасвер, или Странствующий жид” как духовная автобиография В. А. Жуковского»).

Воплощение в жизни Жуковского его важнейшего поэтического мифа, ставшего жизненной программой, — «Жизнь и поэзия — одно» показано через судьбы окружения поэта. Главным здесь является история его любви к сводной племяннице, М. А. Протасовой-Мойер, и изучение их переписки, сложных взаимоотношений в семье, анализ творчества племянниц («домашняя литература»), личности самой Марии Андреевны, воплотившей в своей жизни установки Жуковского.

Другая сторона той же темы — отношения поэта с членами царской семьи, где он исполнял должности учителя русского языка и воспитателя наследника. Сохраняя почтительный тон, он говорит на равных и в стихах, и в письмах («Эпизод из переписки, или К истории одного посвящения (Жуковский и его царственные ученицы)»; «Сердцем и мыслию верный Вам Жуковский»), но это ощущение «равенства» было односторонним, что подтверждается горестной историей любви дочери Жуковского Александры и великого князя Алексея Александровича, сына его прежнего воспитанника («Породнившиеся в потомстве (Жуковские и царский дом)»).

Во втором разделе книги говорится о судьбах русского архаизма, который, как я стремилась показать, не сводился к лингвистической утопии Шишкова и его корнесловию. В статье «Начало русского “архаизма”» прослежено, как незнакомые друг с другом будущие лидеры противоборствующих литературных направлений в начале своей литературной карьеры в 1780-е гг. трудятся над переводом одних и тех же текстов, путешествуют по Европе и описывают свои впечатления, задумываются над проблемами слога, причем слог Шишкова лишен нарочитой архаизации. В статье «Русский “архаист” в Европе» показано, что ставший впоследствии притчей во языцех антиевропеизм Шишкова совсем не был свойствен ему изначально, из своих европейских путешествий 1770–1790-х гг. он вынес самые положительные впечатления о Европе, живо интересовался достопримечательностями, литературой, театром, усердно изучал языки и с удовольствием переводил со шведского и итальянского (вообще следует признать,

что Шишков обошел Карамзина по части знания европейских языков). Таким образом, агрессивные нападки на Европу, борьба с «лжеумствованиями осьмагонадесять века», как и лингвистические теории явились, начиная с 1800-х гг., умозрительной конструкцией, направленной на развитие идеи национальной самобытности, на доказательство приоритета России во всех сферах, в чем Шишкову следовали его приверженцы (статья «Полемика по вопросам языка и идея национальной самобытности культуры (К языковой позиции “старших архаистов”)»). Идея «пристрастной» любви к отечеству — принципиальная установка архаистов, однако в частной жизни они придерживались общедворянского стиля поведения — французского языка в каждодневном общении, привычек проводить время за карточным столом и т. п. («Модель поведения “старших архаистов”: теория и практика»). Опрощение в одежде, борода — это удел следующего поколения приверженцев «русской идеи» — славянофилов.

Анализируя стиль литературной полемики («Проблема литературного авторитета в русской критике 1800–1810-х гг.»), я пришла к выводу, что Шишкову и его последователям удалось навязать карамзинистам, поначалу сопротивлявшимся использованию внелитературных обвинений в споре, жесткий полемический дискурс, не чуждый почти уголовных обвинений в адрес противников (ср. обвинения в гибели Озерова в адрес Шаховского).

Крылов — отдельная страница. «Этот человек — загадка, и великая», — сказал о нем Батюшков, передавая общее впечатление карамзинистов, вынужденных признать в Крылове великого поэта, несмотря на его членство в обществе «литературных покойников» — шишковской «Беседе любителей русского слова». В статье «Загадки драматургии Крылова» рассматривается театральное творчество этого большого скептика, подсмеивавшегося над «Беседой», но, в соответствии с ее программой, обличавшего французоманию и ложную чувствительность и избегавшего галлицизмов.

Крыловскую линию в драматургии и в разработке разговорного языка в комедиографии продолжил его младший современник и тоже член «Беседы» А. А. Шаховской. Ему в книге отведено большое место и как театральному теоретику (статьи «Подражание как средство

создания русского национального театра», «“Русская Талия” в контексте театральной критики 1820-х гг.»), и как практику — в частности, как драматизатору романа Вальтера Скотта и произведений Пушкина. Шаховскому принадлежит существенная роль в продвижении сусанинского мифа, в разработке национальной трагедии (см. статьи четвертого раздела).

Одна из идей книги, касающаяся судеб русского архаизма, разворачивается на примере Шаховского и его младшего друга М. Н. Загоскина (см. статьи «Три “Рославлева”: продолжение истории русского “архаизма”», «Опасности чувствительности (роман Загоскина “Искуситель”»», «Результаты читательского опыта в русской беллетристике 1830-х гг. (роман Загоскина “Кузьма Петрович Мирошев”)»). Авторы продолжали свое творчество и тогда, когда «Беседа любителей русского слова» уже давно отошла в прошлое, а патриотическая концепция казалась однозначно увязанной с теорией официальной народности. В книге показано, что настойчивый «руссизм» и антиевропеизм поздних архаистов восходит не к уваровской триаде, а к патриотической риторике эпохи 1812 года, и их борьба с романтизмом 1820–30-х гг. продолжает полемику с Карамзиным и чувствительностью периода «Бедной Лизы»: сентиментальность туманит сознание и может стать причиной нравственной катастрофы, поскольку человек в таком состоянии отдается во власть темных сил (роман «Искуситель»).

«Эталон официальной исторической драмы» начала 1830-х, как определил пьесу Н. В. Кукольника «Рука Всевышнего Отечество спасла» В. Э. Вацуро, наряду с оперой М. И. Глинки «Жизнь за царя» становится предметом анализа в нескольких статьях («Становление русской национальной мифологии в николаевскую эпоху (сусанинский сюжет)», «Слово – музыка – идеология в русском театре 1830-х годов (“Жизнь за царя”)» и др.). Именно им, наряду с гимном «Боже, царя храни» было суждено сыграть ведущую роль в скреплении концепции официальной народности. К моменту создания драмы триада Уварова «православие – самодержавие – народность» еще не была провозглашена, но пьеса Кукольника явилась удачной подготовкой к ее освоению русской культурой. Как показал анализ, драматург пытался использовать опыт «Орлеанской девы» в переводе Жуковского,

но проигнорировал главную новацию — выбор на роль спасителя отечества простонародного героя. Между тем, уже в развитии сусанинского сюжета, как и в споре о том, кто из двух героев Смутного времени — Минин или Пожарский — является главным спасителем отечества (см. статью «К формированию концепта национального героя в русской культуре первой трети XIX в.») показано, что «русской Иоанной д'Арк» был избран Минин. Именно поэтому Жуковский и переориентировал на сусанинский сюжет М. И. Глинку, который собирался создавать национальную оперу на либретто по «Марьиной роще».

В этой связи любопытна сценическая история пьесы «Рука Всевышнего Отечества спасла» (см. статью «Язык сцены и язык драмы в имперском идеологическом строительстве 1830-х гг.»). Кукольник стремился создать грандиозную визионерскую пьесу о самодержавии как основе русской жизни и истории, исполненную пышных патристических деклараций, но тяжелая, пафосная и лишенная динамики «Рука» не удовлетворяла актеров и постановщиков. На сцене сокращались как раз самые возвышенные монархические декларации (о том, что такова была регулярная практика постановщиков, свидетельствует пример «Осады Пскова» барона Е. Ф. Розена, также рассмотренный в указанной статье).

Последний раздел «Педагогика как идеология» посвящен нескольким сюжетам, демонстрирующим, какое большое значение в педагогическом деле придавалось и придается идеологической составляющей. Первая статья касается лучшего учебного заведения XVIII в., Сухопутного шляхетного кадетского корпуса периода грандиозных образовательных проектов Екатерины II. Однако никакому самому передовому проекту не суждено было бы воплотиться, не найдись на роль его исполнителя человека, отдавшего душу делу воспитания. Таким человеком для корпуса оказался граф Ф. Е. Ангальт, стремившийся быть «отцом кадет» и таким сохранившимся в их памяти. В статье его перипатетический метод с «Говорящей стеной» и «Рекреационной залой» трактуется как своеобразное воплощение просветительской педагогики, а корпус времен Ангальта, хотя и сохранявший

все недостатки закрытых учебных заведений, — как подлинный рассадник идеалистов и энтузиастов, каким стал, например, С. Н. Глинка.

«Царская педагогика» является предметом двух следующих статей раздела. В первой рассматривается деятельность Жуковского как учителя русского языка великой княгини Александры Федоровны. Сил, времени на эти уроки было затрачено много, о чем говорят хранящиеся в архиве подготовительные материалы и разработки Жуковского, но результат оставил желать лучшего, и причины этого неуспеха анализируются в статье. Следующая работа посвящена обучению великого князя Николая Павловича. На основании большого числа учебных упражнений и материалов делается вывод о том, что Николай был с детства уверен в своем высоком предназначении, и мать поддерживала его в этом. Он сознательно готовился к царской роли, хотя педагоги его в этом не поощряли. Я пришла к выводу, что мифами являются и многократно повторявшийся рассказ императора о том, что он очень поздно узнал о завещании Александра I, и муссировавшиеся им ламентации, как его мало и плохо учили и как он ничего не вынес из своей школьной подготовки. Для самого Николая эти автомифы были доказательством его избранности и того, что всех успехов он добился своей собственной волей.

Статья «“Неканоничный” канонический текст» — это второе в книге обращение к гимну «Боже, царя храни». На этот раз рассматривается его судьба в дореволюционной школе. Написанный одним из лучших русских поэтов, в школьных хрестоматиях текст не попал в число литературных сочинений Жуковского и не включался даже в раздел «Гимны». Из литературного канона «Боже, царя храни» был исключен. Он жил своей жизнью как часть ритуала, его все знали наизусть, но насколько он связывался в сознании учеников с Жуковским — сказать трудно, и поэт сам подготовил такую ситуацию, упорно именуя свой текст «народной песней».

Завершает книгу статья об интерпретации в школьной истории образа Петра I и петровской эпохи. Понятно, что Петр — основа и воплощение русского государственного и имперского мифа — никак не подходил под мерки монарха без страха и упрека. В статье показано, как постепенно дореволюционная школа отказывалась от однознач-

позитивной трактовки образа, как учебники, при общей положительной оценке дела Петра, наполняются негативными подробностями, разрушающими одическую интонацию. Любопытно, что советские учебники, созданные в соответствии с указаниями Сталина по образцу самых консервативных гимназических пособий, гораздо более однозначны в трактовке Петра.

Таким образом, основной сюжет книги постепенно, от раздела к разделу, расширяется и переходит в исследование имперской идеологии и ее воплощения в разных сферах культуры — литературе, театре, педагогике. Роли, вначале, казалось, четко распределенные между двумя литературными лагерями — антиевропейцами, «консерваторами»-архаистами и европейцами, либералами-карамзинистами — постепенно смещаются и совмещаются настолько, что рассуждения позднего П. А. Вяземского, оставшегося верным карамзинистом, можно принять за цитаты из Шишкова, а карамзинист Жуковский становится автором консервативного государственного гимна. Участие писателей и литературы в национально-имперском строительстве значительно, но приобретает порой неожиданные обертоны.

Изложив вкратце научную концепцию книги, добавлю, что она составляет и историю моего исследовательского пути. С чувством глубокой благодарности назову тех, кто сопровождал и поддерживал меня на этом пути. Это мои коллеги по студенческому семинару по дворянскому быту начала XIX в. и друзья всей жизни — С. К. Кульбис, К. А. Кумпан, Т. А. Мулина, Л. И. Петина, М. Б. Плюханова; коллеги и друзья послеуниверситетских лет, с которыми мне случалось обсуждать мои идеи еще на уровне докладов, — Л. И. Вуич, А. А. Долинин, А. Л. Зорин, Б. А. Кац, Е. Э. Лямина, Н. Н. Мазур, В. А. Мильчина, А. С. Немзер, А. Л. Осповат, К. Ю. Рогов, М. А. Турьян, а также члены тартуской кафедры русской литературы всех поколений — от моих учителей до учеников. Мои исследования творчества Жуковского обогатились общением с замечательной кафедрой русской литературы Томского университета. С благодарностью поминаю ушедших коллег и друзей В. Э. Вацуро (то, что он, волею Ю. М. Лотмана, стал оппонентом моей диссертации, оказалось для меня необыкновенной удачей), М. И. Лекомцеву, М. Г. Салупере, А. С. Янушкевича.

Я не решилась посвятить свой сборник памяти своего Учителя Юрия Михайловича Лотмана, чьи исследования всегда давали мне импульс для моих изысканий. Его наставления руководили мною со студенческих лет на протяжении всей жизни, продолжая звучать в моей душе и памяти и после его кончины. Без него и без *кафедры Лотмана* не было бы этой книги.

В заключение не могу не выразить благодарности всем, кто помогал в осуществлении настоящего издания — М. Б. Боровиковой, С. И. Долгоруковой, А. Ю. Соловьеву, Т. Н. Степанищевой, а также издательству Тартуского университета.

I. ЖУКОВСКИЙ И ЕГО ОКРУЖЕНИЕ

ПОДВЕДЕНИЕ ИТОГОВ

(о поэтическом «памятнике» Жуковского)

В 1840-е гг., когда русская поэзия еще переживала свежие утраты (уход Пушкина, Баратынского, Лермонтова и др.), а в русской литературе наступила «непоэтическая» эпоха, поэты старшего поколения остро ощущали свой разрыв с литературной современностью. Они привыкли к «чистой и бескорыстной литературе», к ситуации, когда «новая поэма, новая драма <...> возбуждали повсеместное внимание и сочувствие», а «ныне», по словам Вяземского, «священнослужение обратилось более или менее в спекуляцию и промышленность» [Вяземский 1982: 192]³, «литература переродилась в журналистику» [Там же: 205] и царит «литературная сволочь». Характеризуя горькую ситуацию в “la république des lettres”, Вяземский сетовал на то, как трудно людям его поколения «найти себе современников: кто слишком стар, кто слишком молод, ни с кем не встречаешься единомыслием и одиночувствием» [Гиллельсон: 53].

Однако старшее поколение не собиралось сдавать позиции. Последовательный противник демократии в литературе⁴, Вяземский полагал, что должно быть восстановлено «единодержавие» как *нормальное* условие русского литературного процесса [Вяземский 1982: 196]. Кандидатура на «верховное место в литературе нашей» у него была, причем достаточно предсказуемая — В. А. Жуковский:

Есть поэт, который державствовал вместе с сильными владыками русского слова. Он и теперь не утратил своего превосходства, но он им как будто не пользуется. Голос его раздается редко, и то разве в высших поэтических слоях литературы. В общественную жизнь, в ее ежедневное

³ Статья Вяземского «Взгляд на литературу нашу в десятилетие после смерти Пушкина» была написана в 1847 г., но опубликована только через 30 лет.

⁴ Любопытно, как закоренелый «литературный аристократ» стремится в аргументации этого тезиса выдать себя за профессионала-прагматика: «Власть большинства рождает посредственность. <...> Светлые исторические и литературные эпохи имели всегда в главе своей немного избранных и предназначенных к делу представителей» [Вяземский 1982: 196].

движение он всегда мало вмешивался. Ныне он и вовсе не вмешивается. Это Ахилл, который уединился в свою ставку [Вяземский 1982: 197–198].

Такое положение, с точки зрения Вяземского, не могло быть терпимо. Еще в письме от 21 ноября 1842 г. он напоминал другу о его миссии главы русской словесности в эпоху, когда торжествуют *свинтусы*: «Не забывай, что у тебя на Руси есть апостольство и что ты должен проповедовать Евангелие правды и Карамзина за себя и за Пушкина» [Гиллельсон: 39]. И чем дальше, тем настойчивее звучит требование к Жуковскому включиться в литературный процесс и спасти русскую литературу от безначалия и упадка.

Как относился к этим идеям Жуковский? Каковы были его литературные амбиции в последние 15 лет его жизни, каким он видел свой статус и свою миссию в послепушкинской литературе?

Известно, и это подчеркнул и Вяземский, что Жуковский никогда не стремился первенствовать: только обретя в середине 1810-х гг. статус национального поэта, он тут же поспешил передать его Пушкину⁵. Смерть Пушкина застала его врасплох — переданную было лиру следовало опять подхватывать и пристраивать.

Представляется, однако, что такая «скромность» не отменяет высоких амбиций Жуковского. Вяземский полагал, что писатели — это властители дум, чародеи, держащие «в руке своей умы и сердца очарованного ими поколения» [Вяземский 1982: 192]. Его друг, пожалуй, брал выше.

Как известно, конец 1830-х – 1840-е гг. отмечены интенсивными размышлениями Жуковского, в стихах и в прозе, о статусе поэзии в жизни человека, о нравственном облике и роли поэта в обществе, о связи искусства и жизни. Причем мы сталкиваемся с некоторым парадоксом. С одной стороны, в «Камознсе», в статьях «О поэте и современном его значении», «О меланхолии в жизни и в поэзии» и др. Жуковский как будто бы заново повторяет (иногда дословно) то, что им было сказано в 1800–1820-е гг.; с другой — сам говорит о своей эволюции, явно стремясь подчеркнуть в собственном позднем творчестве не только стилистическое новаторство, но и нечто большее:

⁵ См. об этом в наст. изд. статью «Пушкин и Жуковский в 1830-е годы (точки идеологического сопряжения)», а также [Степанищева 2000: 85–88] и др. работы.

«Я сделался смиренным поэтом рассказчиком; во многих отношениях, то, что я пишу теперь, гораздо лучше того, что писал прежде» [Москвитянин: 38]. Именно после этих слов в предисловии к «Двум повестям», напечатанном в «Москвитянине», следует эпизод с «передачей лиры» — но не от Жуковского кому-то из молодых поэтов, а самому Жуковскому — от Гомера!

Лукаво-говорливая интонация призвана сгладить остроту сделанного признания:

Мой добрый Гений <явная отсылка к «мимопролетевшему знакомому гению» 1820-х гг. — Л. К.> <...> подвел меня к старику Гомеру, который меня <...> принял весьма благосклонно и с старческим детским добродушием, передавая мне Одиссею, сказал: пересели ее на твой север и пускай она <...> таким же чистым, сердцу отзывным голосом будет говорить старикам и юношам и детям твоего туманного севера <...>. Вот что мне сказал Гомер, и я с тех пор всеми силами стараюсь исполнить его завещание [Там же].

Из дальнейшего рассуждения становится очевидным убеждение поэта, что он не только *старался исполнить*, но и *исполнил* завещание: «Я переводом доволен; он кажется мне простее всех существующих; верен, как проза, но поэтический, и поэтический по образу и подобию Гомера». На этом фоне особенно выразительно звучит другое признание Жуковского, несколько раз им повторявшееся с легкими вариациями: «Одиссея» — его оригинальное сочинение (ср.: «моя работа, которая из перевода превращает мой труд в оригинальное создание» [Гиллельсон: 44]).

То, что перевод «Одиссеи» стал основным занятием Жуковского в 1840-е гг., весьма не устраивало Вяземского, который не разделял утопических идей Гоголя в «Выбранных местах...» (да и самого Жуковского⁶) о роли этого литературного предприятия: «Есть много хорошего в статье Гоголя о твоей Одиссее, но много и преувеличенного, — писал он Жуковскому. — <...> Ожидать от появления перевода твоего тех последствий, которые он исчисляет, безрассудно и

⁶ Как справедливо пишет А. С. Янушкевич: «Перевод “Одиссеи” для Жуковского был не только творческим актом, но и выражением утопических представлений о жизни, моделью моральной и общественной идиллии» [Янушкевич 1985: 254].

смешно» [Гиллельсон: 55]. Вяземский прямо и не без иронии высказывал Жуковскому недоумение по поводу того, что тот не выучил греческого языка, принявшись за такой труд. На самом деле он хотел, чтобы его друг был ближе к современности: «Одиссея Одиссеею, да и матушка Россия чего-нибудь да стоит, хоть эпитафии» [Там же: 39]. Однако Жуковский упорно переводил разговор на свое любимое детище, именно с ним связывая свое будущее место в русской литературе, уверяя, что этот «милый труд» «останется навсегда моим памятником на Руси» [Там же: 67].

Жуковский не менее остро, чем Вяземский, переживал состояние послепушкинской русской литературы как кризисное, явственно ощущал, что и поэзия, и жизнь России нуждаются в обновлении. Он видел два пути этого обновления, которые были для него взаимосвязаны: следование Гомеру и Библии. Другими словами, Жуковский определял новый вектор развития, а именно — религиозное обновление или преображение и жизни, и искусства не на временных, сиюминутных, а на вечных началах. Поздний Жуковский как бы по-новому истолковывает формулу Руссо «назад к природе», призывая вернуться к *божественной* природе, вернуть мир и человека к состоянию если не до грехопадения (при всем утопизме, он понимал, что это невозможно), то близкому к нему. Мир «Одиссеи» для него — светлый отблеск греческого неба, напоминающий «о первой безоблачности мироздания, не испытавшего тех бурь, которыми в наше время так уродливо его искажает и тревожит» [Там же: 44].

Простота, чистота, свет («светлость»), смирение (как синонимы святости) становятся ключевыми словами в рассуждениях Жуковского о развитии литературы по пути Гомера, по образцу того времени, когда существовала «преlestь несказанная в этой девственной святой поэзии», «когда поэт, девственно простой, был выразителем первобытных понятий, впечатлений, чувств и образов» [Там же: 44; 45].

Литературные задачи настоящего момента Жуковский выразил следующим образом: «Изношенный язык восстановить во всей его первобытной свежести и отказаться от всех нововведений, какими язык поэтический, удаляясь от простоты первобытной, по необходимости заменил эту младенческую простоту» [Москвитянин: 39].

Отсюда и противопоставление Гомера — безыскусного «первобытного поэта» (следующего природе) и Вергилия — поэта-художника, следующего риторике⁷, а также противопоставление прозы и поэзии как двух типов повествования.

Свой путь в литературе и направление развития русской литературы Жуковский определяет как путь к прозе. Он пишет Вяземскому о себе: «Одиссею, вероятно, кончится поэтическая моя дорога. Она примыкает к дверям прозы» [Гиллельсон: 67]. В другом письме к Вяземскому Жуковский так формулирует свой взгляд на прозу:

Прозою высказывается непосредственнее и проще и беззаботнее все: поэзия жеманна и разборчива; она, и в простоте своей, говорит для эффекта *на других*; а прозою выдаешь *самого себя* живьем; *слог — человек*, говорит Бюффон, правда; но слог в стихах — человек в мундире, а слог в прозе Адам в раю; поэзия поет с облаков и зовет в облака; а проза приглашает подойти земною тропинкою к семейному дому, встречает у дверей с хлебом и солью и, сажая гостя на почетное место, заводит с ним разговор радушный [Там же: 64].

Понятно, что говорится не о стихе и прозе как типе речи, а о слоге, о повествовательной и дискурсивной стратегии. Ранее в предисловии к «Двум повестям» Жуковский считал одним из выражений этой новой повествовательной техники белый стих:

Этот слог должен составлять средину между стихом и прозой, то есть не быв прозаическими стихами, быв однако столь же простым и ясным, как проза, так чтобы рассказ, несмотря на затруднение метра, лился бы как простая, непринужденная речь. Я теперь с рифмою простился. Она, я согласен, дает особенную прелесть стихам, но мне она не под лета... Она модница, нарядница, прелестница, и мне пришлось бы худо от ее причуд. Я угождал ей до сих пор как любовник, часто весьма неловкий [Москвитянин: 37–38].

Легко заметить, что Жуковский наполняет свою статью-предисловие и письма к Вяземскому микроцитатами и отсылками к Пушкину. Это — «Осень (Отрывок)» (1833), где описание «смирненного» времени

⁷ «Какая отделка в Вергилии <...>. В Гомере этого искусства нет; он младенец, постигнувший все небесное и земное и лепечущий об этом на груди у своей кормилицы природы» [Москвитянин: 39].

года переходит в описание поэтического вдохновения, связываемого здесь с рифмой⁸. Однако одновременно имеется и отсылка к «Евгению Онегину», где говорится о переходе к прозе и отказе от рифмы и где отношения поэта с рифмой также описываются в терминах любовного волокитства:

Лета к суровой прозе клонят,
Лета шалунью рифму гонят,
И я — со вздохом признаюсь —
За ней ленивей волочусь (Гл. VI, строфа XLIII).

Упомянут и пушкинский «магический кристалл», который отрицается Жуковским в применении к Гомеру — к истинной поэзии: «видишь одно верное отражение, а светлый кристалл отражающий как будто не существует» [Москвитянин: 39]⁹. Есть важная отсылка к «Доммику в Коломне» (ср. муза-резвущка¹⁰).

Перед нами — постоянный напряженный диалог с умершим Пушкиным, подхватывание и субъективное развитие его мыслей и, одновременно, актуализация полемической ситуации рубежа 1820–1830-х гг., когда происходит открытое столкновение «литературной аристократии» и «демократической» словесности.

⁸ Ср.: «Но мне она <осень> мила, читатель дорогой, / Красою тихою, блистающей смиренно. / ...любовник не тщеславный, / Я нечто в ней нашел мечтою своенравной. <...> / И пробуждается поэзия во мне: / Душа стесняется лирическим волнением <...> / И мысли в голове волнуются в отваге, / И рифмы легкие навстречу им бегут, / И пальцы просятся к перу, перо к бумаге, / Минута — и стихи свободно потекут» [Пушкин. ПСС-10: 3, 248].

⁹ Обратим внимание и на упоминание Бюффона в цитировавшемся письме к Вяземскому. Идея простоты в сочетании с отсылкой к Бюффону перекликается и с ранней статьей Пушкина «О прозе». Мы не беремся судить, насколько была известна или памятна Жуковскому эта черновая заметка, опубликованная лишь в 1884 г. Возможно, здесь мы имеем дело лишь с отсылкой к общему источнику — к биографии Бюффона, написанной Кювье (см. об этом источнике пушкинской статьи: [Пушкин. ПСС-10: 7, 456]).

¹⁰ В замечательной статье о пушкинской пародии М. Л. Гаспаров и В. М. Смирин указали на генезис и на важнейшие контексты появления у Пушкина образа шаловливой музы, в том числе на черновое предисловие к «Гавриилиаде». Однако для нас особенно значимо замечание исследователей о том, что в 1829–1830 гг. именно этот образ стал предметом жестких нападок Надеждина и Булгарина, обвинивших Пушкина в подражательности, а также в «безнравственности и блестящей легковесности» [Гаспаров, Смирин: 69].

Но этих пушкинских «вкраплений» оказывается недостаточно. В письме к Вяземскому Жуковский прямо указывает на Пушкина как на отправную точку совершившегося с ним переворота: «я врезался в свойство Гомеровых стихов (и этим обязан я Пушкину, то есть его критике на некоторые стихи мои в первых опытах подражания Гомеру)» [Гиллельсон: 67].

Однако у статей и рассуждений позднего Жуковского о литературе есть еще одно важное и всем памятное свойство — они прямо (и иногда без видимой логической связи) перетекают в религиозные размышления.

Напомним, что романтическое обожествление поэзии и так называемое «светское богословствование» Жуковского (включая и его религиозные статьи) не вызвали особого энтузиазма у историков русской религиозной философии. В. В. Зеньковский с недоумением цитировал известные строки: «поэзия есть бог в святых мечтах земли» как пример не православного взгляда, а эстетического гуманизма и обмирщенного пиетизма, хотя признал заслуги поэта в религиозном пробуждении русского общества (см.: [Зеньковский: 141–142]). «Богословие» Жуковского не вызвало энтузиазма и у современной ему духовной и светской цензуры, не пропустившей в печать тома его поздней прозы (сборника, известного под названием «Мысли и замечания»).

Тем не менее, для самого Жуковского этот сплав религиозных, литературных и политических размышлений принципиально важен. Напомним, что в том самом предисловии к «Двум повестям», к которому и восходит заявление Гоголя, что переводчику «нужно было, наконец, сделаться глубже христианином», чтобы переводить «Одиссею», Жуковский сам обращает внимание на неожиданность своего перехода от рассуждений о Гомере к Евангелию: «Но куда же я убежал от Гомера?» [Москвитянин: 41]. Однако логика этого перехода ясна: все его рассуждение о светлом и прекрасном мире древней Греции направлено на то, чтобы показать неполноту и обделенность дохристианского мира. Жуковский настойчиво подчеркивает, что христианский пост-евангельский мир выше до-евангельского античного мира. Поэтому он и приписывает Гомеру истинную меланхолию — грусть о «неверности благ житейских», «чувство или предчувствие

невозвратной утраты *без замены*» [Москвитянин: 40]. Далее, отвечая Вяземскому и развивая этот тезис в статье «О меланхолии в жизни и в поэзии», Жуковский перефразирует своего же «Теона и Эхина»: «Гибнет только то, что не наше; все же, что составляет верное достояние и сокровище нашей души, упрочено ей на всю вечность» [Жуковский 2001: 199]¹¹. Грусть, уныние невозможны, по Жуковскому, в христианском мире. С чем же он связывает их очевидное присутствие?

Этот вопрос Жуковский также решает в религиозных терминах, возлагая ответственность на поэтов, на несовершенство их человеческого и творческого облика в их неразрывном единстве (ср. два центральных тезиса: «слова поэта его дела» или, по-другому, «слог — человек»). Одновременно он возводит литературное творчество и статус поэта на, можно сказать, запредельную высоту, по-своему развивая и заново проговаривая идеи немецких романтиков о религиозной природе искусства.

Призывая учиться у древних гармонии в искусстве и в жизни¹², Жуковский особенно подчеркивает их высоту как художников потому, что они смогли добиться этой гармонии без Божественной помощи¹³. Задача современных поэтов — обогатить гомеровскую патриархальность евангельским началом. И это соединение Гомера и Евангелия возможно только волевым усилием человека, который сумел соединить свою волю с волей Божией. Актуализируется и реализуется пушкинская формула: «Веленью Божию, о муза, будь послушна», и творчество поэта понимается как сотворчество с Божественным Промыслом.

Творчество для позднего Жуковского — это акт веры, который, если обобщить, заключается, в первую очередь, в акте принятия мира

¹¹ Ср.: «Что может разрушить в минуту судьба, / Эхин, то на свете не наше; / Но сердца нетленные блага: любовь / И сладость возвышенных мыслей — / Вот счастье; о друг мой, оно не мечта» [Жуковский. ПСС-20: 1, 382].

¹² Замечательно рисует Жуковский эффект, который должен произвести его перевод Гомера на современного учащегося юношу: «...от восторга станут дыбом волосы, когда повеет на него святая древность амброзимальным неиспорченным благоуханием» [Москвитянин: 38].

¹³ Ср.: «Отец богов, Юпитер, сам был великий развратник; утешить и подкрепить в бедах он не был способен, принимал экатомбы, но не мог ничего против слепого, безжалостного фатума. Все сокровища были на земле; все заключалось в земных радостях, и все с ними исчезало» [Москвитянин: 38].

как Божьего Творения¹⁴. Художественное произведение подразделяется поэтом на две составляющие. Первая — «исполнение», т. е. форма, которая есть лишь «условие искусства». Однако второе звено — совсем не пресловутое «содержание» (оно, по Жуковскому, может быть любым и совсем не должно ограничиваться «одними гимнами Богу»¹⁵ [Жуковский 2001: 163]); это — «дух», или «д е й с т в и е, производимое духом поэта» [Там же: 167].

Здесь, в рассуждениях о художнике, по сути, заново переговариваются и конкретизируются ключевые формулы самого Жуковского: «Жизнь и Поэзия одно» («Я Музу юную, бывало...»)¹⁶ и «присутствие создателя в создании» из «Невыразимого»¹⁷. Планка была поднята очень высоко, это вполне понимал Жуковский, писавший: «Кто же из поэтов вполне осуществил идеал поэта? Ответ самый простой: никто. Еще ни один ангел не сходил с неба играть перед людьми на лире и печатать свои стихотворения у Дидота и Глазунова» [Там же: 163]. Однако далее происходит распределение поэтов именно по «ангельским» чинам. В статье «О поэте и современном его значении» 1848 г. Карамзин прямо назван «ангелом света» [Там же: 165]¹⁸; Байрон — это «падший ангел света» [Жуковский 2001: 166], Гейне — «темный демон, насмешливо являющийся в образе светлом, чтобы прелестью красоты заманить нас в свою грязную бездну» [Там же].

На этом фоне с неизбежностью возникал и вопрос о соответствии собственной жизни высокому идеалу. Разумеется, писать о себе в таком ключе было нелегко. В переписке с Вяземским роль арбитра взяла

¹⁴ Ср. *credo* Жуковского, афористически выраженное в «Теоне и Эсхине»: «О! нет, не ропщу на Зевесов закон: / И жизнь и вселенна прекрасны» [Жуковский. ПСС-20: 1, 382].

¹⁵ Характерно, что именно в этом месте Жуковский настаивает на полной свободе творчества и на губительности для поэзии «намерения» произвести «постороннее действие» — нравственное, политическое и пр. [Жуковский 2001: 164].

¹⁶ Ср.: «Обыкновенно, рассуждая о художествах, оставляют в стороне художника и творца разнят с творением. Можно ли допускать или оправдывать такой разрыв, не знаю — по крайней мере не в теории, определяющей не то, что м о ж е т быть и бывает, а то, что всегда д о л ж н о быть» [Жуковский 2001: 161].

¹⁷ Ср. о Вальтере Скотте: «...его светлая, чистая, младенчески верующая душа; ее присутствие разлито в его творениях» [Жуковский 2001: 165].

¹⁸ Ср. в письме к Вяземскому отзыв о Карамзине: «...освящал, возвышал, радовал для меня и для всех нас эту жизнь, так одобрительно объясняемую его чистою жизнью» [Гиллельсон: 65].

на себя последний. Он писал давнему другу, сравнивая свою жизнь с жизнью Жуковского:

Завидую твоей духовной бодрости и ясности душевной, которая есть и божья благодать, и вместе с тем благоприобретенная собственность, усвоенная всею прошедшею жизнью, правильными и постоянными трудами, мудрыми хозяйственными распоряжениями и мерами в управлении собою и жизнью. Этого ничего у меня не было: и грустная дряхлая старость расплачивается за беспечность, чтобы не сказать хуже, молодости и зрелых лет <...> Светлана не только именем, но и душою, помолись за Асмодея не только именем, но и тревожным и темным расположением духа. Недаром заметил ты однажды, что Арзамас окрестил каждого из нас символическим и пророческим именем [Гиллельсон: 70–71].

Итак, в восприятии ближайших друзей Жуковский — наследник Карамзина («светлый ангел»; «чистая душа Андреевич» [Воспоминания: 283]). Однако сам поэт, как известно, не был склонен к идеализации своей духовной личности и писал поэму «Странствующий жид» как свою духовную автобиографию. «Страшное искушение» [Жуковский 2001: 162] видел он и в самом процессе творчества¹⁹, и в литературной славе.

Когда в 1849 г. праздновался 50-летний юбилей его литературной деятельности, Жуковский старается трезво описать собственную противоречивую реакцию на это торжество: противоречие между «замешательством смирения и щекотанием славы» [Гиллельсон: 65]. По его признанию, ему легко было принять похвалу в свой адрес, прозвучавшую на «домашнем» празднике в доме Вяземского²⁰. Вместе с тем, он честно признается, что не отказался бы и от официального торжества в Академии. Ирония в свой адрес: «Лице, играющее как призрак в туманной дали, заменила бы устарелая моя фигура, весьма не идеальная, одетая не в эфирную мантию разлуки, а в шитый мундир личного присутствия, заикающаяся от неловкости, когда надобно было бы

¹⁹ «Ибо, — писал Жуковский, продолжая свою мысль, — в сей силе для полета высокого заключается и опасность падения глубокого» [Жуковский 2001: 162].

²⁰ Здесь же Жуковский уточняет, что принимает эту похвалу «не за *общую* правду, а за правду твоего сердца», и продолжает: «Я могу слушать ее с наслаждением, не тревожась тою критикою, которую нашептывает мне против нее совесть, <...> и щенок самолюбия спит, скомкавшись в своем закоулке: здесь ему нет поживы» [Гиллельсон: 65].

говорить вдохновенно», не отменяет итога: «Весело быть гостем у отечества» [Гиллельсон: 65]. Эта мысль, по сути, продолжает рассуждения о гении как общем достоянии в текстах Жуковского, посвященных смерти Пушкина (см.: [Проза: 80]).

Обратим здесь особое внимание на два итоговых тезиса Жуковского:

- 1) противоречие между идеалом и реальностью не отменяет для поэта необходимости утверждения идеала и попыток ему следовать;
- 2) почести, воздаваемые поэту России, — это не его личное, а общее достояние, которое «делает честь нации, ибо изъясляет, что она дорожит своею славою» [Там же: 98].

Жуковский несколько раз подводил поэтические итоги своего творчества. В 1839 г. его завещанием должна была стать драматическая поэма «Камоэнс», где отчаявшийся было поэт перед смертью находит достойного преемника и передает ему свою лиру. Как завещание создавался и «Агасвер», но он не был закончен. “*Exegi monumentum*” Жуковского стал «Царскосельский лебедь» (1851), посмертно опубликованный в «Москвитянине» с подзаголовком «Последнее стихотворение Жуковского», который, по предположению комментаторов, выражал волю самого поэта (см.: [Жуковский. ПСС-20: 2, 738–739]).

По поводу его создания поэт писал Плетневу 7 декабря 1851 г.: «Мне хотелось просто написать картину Лебеда в стихах, дабы моя дочка выучила их наизусть; но вышел не простой Лебедь» (цит. по: [Жуковский-4: 1, 470]). Конечно, нельзя отождествлять поэта и его героя — Жуковский приложил усилия к тому, чтобы их «биографии» не совпадали. Однако знаменателен мотив поэтического одиночества и разрыва с молодым поколением («Ты вступишь дичишься в круг неблагосклонный / Резвой молодежи»), а также, в противоположность «Камоэнсу», отсутствие «акта передачи лиры» в конце.

Жуковский осознанно обращается в своем стихотворении к традиции поэтических «памятников», восходящей к Горацию, причем не прямо к «Памятнику», переложение которого стало поэтическим завещанием Пушкина, а к знаменитой оде о лебеде (кн. II, ода 20)²¹. Она дала Жуковскому возможность ясно обозначить в своем прощальном

²¹ Описывая поэтический мир од Горация, М. Л. Гаспаров цитирует значительный фрагмент оды о лебеде в переводе Г. Церетели (см.: [Гаспаров: 146]).

тексте ту традицию русской поэзии, к которой он себя причислял. Это сделано уже в заглавии, где почти названы «Лебедь» Державина и «Воспоминания в Царском селе» Пушкина²².

В молодости, вступая в «Певце во стане русских воинов» в поэтическое состязание с одним из своих поэтических учителей, Жуковский уже делал отсылку к «Лебедю» («О старец! да услышим твой / Днесь голос лебединый» [Жуковский. ПСС-20: 1, 240]). Теперь он как бы присваивает «знак» Державина себе, однако неожиданно отказывается от воспевания бессмертия поэта, столь однозначно звучащего у Горация («Бессмертен я, навек бессмертен: / Стиксу не быть для меня преградой») и у Державина:

Необычайным я пареньем
От тленна мира отделись,
С душой бессмертною и пеньем,
Как лебедь, в воздух поднимусь.<...>
Не заключит меня гробница,
Средь звезд не превращусь я в прах,
Но, будто некая цевница,
С небес раздамся в голосах [Державин 1958: 226].

У Жуковского тема поэтического бессмертия оборачивается темой поэтического торжества старого поэта над молодым поколением:

<...> раздался чудесно
Голос, всю пронзивший бездну поднебесной;
Лебеди, услышав голос, присмирели

²² Переклички стихов 42–43 «Царскосельского лебедя» с «Воспоминаниями...» Пушкина отмечены в комментариях [Жуковский. ПСС-20: 1, 741]. Возможно, что косвенно, через это стихотворение, подразумевался и Батюшков, чья элегия «На развалинах замка в Швеции» являлась очевидным претекстом юношеского стихотворения Пушкина. Ср. в особенности лунный пейзаж, а также присутствие и в этом тексте лебедей: «Но вот в тумане там, как стая лебедей, / Белеют корабли, несомые волнами...» [Батюшков: 204]. Если у Батюшкова корабли сравниваются с лебедями, то у Жуковского — наоборот: «Лебеди молодые <...> Длинной вереницей, белым флотом стройно / Плавают в сиянье солнца по спокойной / Озера лазури» [Жуковский. ПСС-20: 1, 341]. Однако еще более очевидна связь с I–II строфами VIII главы «Евгения Онегина», где Пушкин представляет свою музу, явившуюся ему «в садах Лицея» «Весной, при кликах лебединых, / Близ вод, сивших в тишине». И тут же появляется имя Державина: «Старик Державин нас заметил / И, в гроб сходя, благословил».

И, стремимы тайной силой, полетели
 На голос: пред ними, вновь помолоделый,
 Радостно вздымая перья груди белой,
 Голову на шее гордо распрямленной
 К небесам подъявля, — весь воспламененный,
 Лебедь благородный дней Екатерины
 Пел, прощаясь с жизнью, гимн свой лебединый!
 [Жуковский. ПСС-20: 2, 342].

Тема взаимоотношения поколений — лейтмотив «Царскосельского лебедя». Текст построен на противопоставлении молодежи («Племя молодое, полное кипеньем / Жизни своевольной») и старика, который не встречает у нее сочувствия: «он на них наводит / Скуку». И здесь открывается взаимодействие еще с одним пушкинским стихотворением — «Вновь я посетил...», которое Жуковский в 1837 г. подготовил к публикации в пятом томе «Современника»²³.

У Пушкина мотив одиночества также звучит отчетливо: «А вдали / Стоит один угрюмый их товарищ...» [Пушкин. ПСС-10: 3, 314]. Но это — одиночество холостяка, не имеющего потомства, поэтому финальная часть (переводящая тему трех сосен на язык взаимоотношений человеческих поколений) начинается с жизнеутверждающего, оптимистического приветствия: «Здравствуй, племя / Младое, незнакомое!» и продолжается размышлением о связи времен и поколений:

Но пусть мой внук
 Услышит ваш приветный шум, когда,
 С приятельской беседы возвращаясь,
 Веселых и приятных мыслей полон,
 Пройдет он мимо вас во мраке ночи
 И обо мне вспомянет [Пушкин. ПСС-10: 3, 314].

Пушкин трактует молодое веселье как естественную принадлежность молодости, Жуковский — как легкомыслие и бесчувствие:

Лебедь позабытый
 Таял одиноко; а младое племя
 В шуме резвой жизни забывало время... <...>

²³ Этот пушкинский текст был, безусловно, важен для Жуковского и в связи с его суждениями о прозаизации стиха и о белом стихе (см. выше).

...и в приют твой ни один не входит
Гость из молодежи, ветрено летящей
Вслед за быстрым мигом жизни настоящей
[Жуковский. ПСС-20: 2, 342, 341].

У Жуковского связь поколений прервана, ее, хотя бы на время, может восстановить лишь творческий акт, и способным совершить его оказывается именно «старец, пращур лебединый», т. е. поэт старшего поколения.

Начав свое сознательное творчество с «Сельского кладбища», воспевшего смерть «младого певца» и ставшего, по словам В. Н. Топорова, родоначальником темы смерти поэта в русской литературе (см.: [Топоров]), Жуковский закончил свой поэтический путь эффектным эстетическим жестом — описанием смерти старого поэта, чей предсмертный гимн превосходит уровень современной литературы и пронзает «бездну поднебесной». Собственно *завещания* — нет, есть прекрасная смерть. В этом смысле «Царскосельский лебедь» — довольно необычный «памятник», но в одном Жуковский остался верен традиции: этот жанр и не предполагает «передачи лиры».

2006

К ПРОБЛЕМЕ ПЕРЕСМОТРА РОЛИ ЖУКОВСКОГО В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX в.

Пересмотр литературной парадигмы — закономерный этап эволюции и самой литературы, и науки о литературе. Он всегда связан с канонизацией и деканонизацией литературных авторитетов, и в эти процессы активно вторгаются внелитературные факторы, в частности, идеологический и религиозный.

Для первой половины XIX в. объектами канонизации явились Карамзин, Жуковский, Пушкин, Гоголь. Мы не имеем возможности остановиться на всех именах, поэтому выберем на первый взгляд менее «очевидное» имя в этом ряду — Жуковского. Как подчеркнул один из самых тонких интерпретаторов его творчества, А. С. Немзер, в русской литературе нет «периода Жуковского», хотя было десятилетие его бесспорного лидерства на русском Парнасе — конец 1800-х — 1810-е гг., и вообще значение Жуковского как будто бы никем не отрицается (см.: [Немзер: 326–327]).

Причины того, что «деканонизация» Жуковского началась ранее его «канонизации», связаны с самим характером его личности и творчества. Современники постоянно упрекали его в излишней «елейности», чуть не в «святости» и одновременно в «придворности», что потом было подхвачено позитивистской критикой XIX в., не говоря уже о советском литературоведении. И хотя Вяземский признавался:

Знаешь ли, что в Жуковском вернейшая примета его чародейства? — Способность, с которою он себя, то есть поэзию, переносит во все недоступные места. Для него дворец преобразовывается в какую-то святыню, все скверное очищается пред ним; он говорит помазанным слушателям: «Хорошо, я буду говорить вам, но по-своему», и эти помазанные его слушают (письмо к А. И. Тургеневу от 7 августа 1819 г. [Воспоминания: 216]), —

все же это свойство Жуковского вызывало у него далеко не однозначную реакцию. «Из савана оделся он в ливреу... Бедный певец!..» — эта эпиграмма Бестужева гораздо точнее выражала общественные настроения по отношению к поэту. И характерно, что когда впоследствии,

особенно в период юбилеев 1883 и 1902 гг., Жуковский активно «поднимался на щит» официозной прессой и включался в школьный канон, то те же факторы становились главными аргументами в его пользу: «друг царской семьи», «воспитатель царя-освободителя» и «поэт-христианин» (понятно, что потом эти же обстоятельства были поставлены ему в упрек советским официозом). Таким образом, заметим сразу, что любой пересмотр места и роли Жуковского, т. е. пересмотр парадигмы литературы, будет обязательно связан с пересмотром идеологической и религиозной позиции поэта — как в биографическом, так и в творческом плане. В последнее время много занимались идеологией Жуковского (см.: [Зорин 2001; Веницкий]), меня же будет далее интересовать как раз религиозная позиция.

Что же касается собственно литературных заслуг Жуковского, то и здесь суждения современников были пронизаны скепсисом: по мнению влиятельных критиков, Жуковский «кончился» к 1824 г. Даже Пушкин, как будто решительно защищавший Жуковского от нападок Бестужева: «Зачем кусать нам груди кормилицы нашей? потому что зубки прорезались? Что ни говори, Жуковский имел решительное влияние на дух нашей словесности; к тому же переводный слог его останется всегда образцовым» (письмо к Рылеву от 25 января 1825 г.), пишет здесь о нем в прошедшем времени. Ранее в письме к брату эта мысль звучит еще отчетливее: «Славный был покойник, дай бог ему царство небесное!» (13 июня 1824 г.)²⁴.

Конечно, дело не в суждениях, рожденных в ситуации литературной или иной полемики, чаще всего они потом пересматривались самими авторами. Важнее другое. А. С. Немзер справедливо замечает, что недооцененным осталось именно кардинальное новаторство Жуковского, причем не только современниками, но и самой серьезной академической наукой. И дело здесь не в отдельных (обычно как раз признаваемых) достижениях. Еще Вл. Соловьев назвал «Сельское кладбище» родиной русской поэзии, В. Н. Топоров обратил внимание

²⁴ Хорошо известно, что этот пушкинский приговор не был окончательным, и все же презумпция того, что все главное Жуковский написал до начала 1820-х, так и осталась непоколебленной. Характерный пример: из 30 страниц, отделенных творчеству поэта в последней русской (собственно, еще советской 1981 г.) академической истории русской литературы только пять посвящены второй половине его деятельности.

на то, что Жуковский ввел в русскую литературу тему смерти поэта, М. Л. Гаспаров продемонстрировал новации Жуковского в области метрики и ритмики, а В. Э. Вацууро — в области стиля. Немзер говорит о сакрализации им поэзии, что привело к принципиальному переосмыслению роли поэзии в жизни и в культуре и вывело ее на совершенно новый уровень развития.

Мне уже приходилось писать о том, что Жуковский первым осмысляет и вводит в русскую культуру концепт национального поэта, сначала принимает на себя эту роль, затем, почти сразу, передает ее Пушкину²⁵.

И это принципиальное отвержение лидерства, первенства (при вполне адекватной и высокой самооценке) явилось толчком к тому, чтобы «отодвинуть» Жуковского на вторые роли («побежденного учителя»). Как справедливо пишет Немзер, Жуковский сам был автором мифа о себе как продолжателе Карамзина, поэтому и совершенный им переворот остался в тени.

Далее мы постараемся сосредоточиться на сущности этого переворота. А. С. Немзер употребляет выражения «сакрализация поэзии», придание ей «священного статуса» в метафорическом смысле. Это идея «величия поэзии», ее «самодостаточности», которую усвоили от Жуковского в 1810–1820-е гг. его младшие современники — Пушкин, Баратынский, Дельвиг, Кюхельбекер и др. Остановимся на развитии самим Жуковским этой идеи, этого концепта и покажем, что во всяком случае в 1830–1840-е гг. сакрализация поэзии понимается им в *прямом* смысле.

Этот важный тезис нуждается, на наш взгляд, в осмыслении и развитии. Стих из драматической поэмы «Камоэнс»: «Поэзия есть бог в святых мечтах земли» не случайно был высечен на памятнике Жуковскому в Петербурге. Он в афористической форме выражал очень дорогую для поэта мысль, неоднократно им варьировавшуюся. Однако совсем не всегда она оценивалась положительно. Напомним: В. В. Зеньковский считал этот стих выражением эстетического гуманизма и обмирщенного пиетизма, характерных для духовного настроения

²⁵ См. подробнее в наст. изд. статью «Пушкин и Жуковский в 1830-е годы (точки идеологического сопряжения)».

русского общества начала XIX в., далекого от православной традиции²⁶. Другой стих из «Камоэнса»: «Поэзия небесной / Религии сестра земная» был сочтен Зеньковским более мягким проявлением все той же секулярной идеологии, однозначно связанной им с идеями Новалиса, Фр. Шлегеля: «Жуковский не отличен он них в усвоении поэзии самобытной религиозной стихии (независимой от Церкви)», — пишет он [Зеньковский: 142].

Думается, что для самого Жуковского дело обстояло по-другому. Сам по себе источник идеи (несомненно восходящей к немецким романтикам) не так важен для нашего поэта, всегда действовавшего по принципу «чужое — мое сокровище». Гораздо существеннее то, как переплавлялась чужая идея в его системе. И тут, на наш взгляд, уже не приходится говорить об оторванности от Церкви.

Стих из «Камоэнса» был перефразирован Жуковским в его итоговой поэме «Агасвер, или Странствующий жид» (над которой поэт продолжал работать за две недели до смерти и которую не успел завершить). Вот уточненная формулировка той же мысли:

...Поэзия — земная
Сестра небесных молитвы, голос
Создателя, из глубины созданья
К нам исходящий чистым отголоском
В гармонии восторженного слова!
[Жуковский. ПСС-3: 2, 491].

Особенно важен нам контекст этой формулы, который раскрывает глубоко-православное понимание поэтом молитвы. Оно выражено языком поэзии Жуковского (ниже мы попытаемся сказать о том, что это также составляло его серьезный вклад в развитие русской духовной культуры):

...Среди Господней
Природы, я наполнен чудным чувством
Уединения, в неизреченном
Его присутствии, и чудеса
Его создания в моей душе
Блаженною становятся молитвой;

²⁶ См. об этом и в предыдущей статье наст. изд.

Молитвой — но не призываньем в час
Страдания на помощь, не прошеньем,
Не выраженьем страха иль надежды, —
Смирненным, безсловесным предстояньем
И сладостным глубоким постиженьем
Его величия, Его святыни,
И благодати, и безпредельной власти,
И сладостной сыновности моей,
И моего пред Ним уничтоженья —
Невыразимый вздох, в котором вся
Душа к Нему, горящая, стремится —
Такою пред Его природой чудной
Становится моя молитва. С нею
Сливается нередко вдохновенье
Поэзии... [Жуковский. ПСС-3: 2, 491].

(и после этих слов следует цитировавшийся выше парафраз сентенции из «Камоэнса»).

Начало приведенного рассуждения, пронизанное (как и весь текст) автоцитатами из ранних произведений, как будто бы дается в деистическом (или пантеистическом) ключе — растворение в природе, но затем ясно выражено понимание молитвы как общения с *личным* Богом, смиренного предстояния перед Ним (переживание величия Божия сочетается с радостью сыновства). Именно с такой молитвой (которая может быть и бессловесной) связана ее сестра — поэзия.

«Агасвер»²⁷ написан Жуковским на известный апокрифический сюжет о вечном жиде, наказанном бессмертием (т. е. бесконечно долгой жизнью) и скитаниями за то, что оттолкнул шедшего на Голгофу Христа и не дал Ему отдохнуть у своей двери. Поэт дает своеобразную трактовку этого сюжета и показывает сложную эволюцию своего героя от окамененного нечувствия к злобному протесту, отчаянию, затем — осознанию вины и покаянию, принятию Св. Крещения на Патмосе от ап. Иоанна Богослова и постепенно — к полному смирению

²⁷ Этой поэме посвящены следующие статьи наст. изд.: «Легенда о вечном жиде в замыслах Пушкина и Жуковского (к постановке проблемы)», «Агасвер, или Странствующий жид» как духовная автобиография В. А. Жуковского».

и принятию Божией воли, к добровольному и радостному несению своего креста, к служению людям, его презирающим и гонящим.

Современники и первые читатели поэмы Жуковского подчеркивали в ней апофеоз страдания, идею благотворного действия испытаний на душу человека. Этот мотив очевиден и прямо продолжает стихотворную повесть Жуковского «Выбор креста» (1845, переложение из Шамиссо). Хотелось бы подчеркнуть другое: «Агасвер» — это апофеоз любви, реализация концепции христианской любви (любви во Христе). В одном месте поэмы Жуковский прямо перелагает в стихи известные слова ап. Павла из 1-го послания к Коринфянам:

Моя любовь к ним <к людям> есть любовь к Тому,
 Кто первый возлюбил меня; любовь,
 Которая не ищет своего,
 Не превозносится, не мыслит зла,
 Не знает зависти, не веселится
 Неправдою, не мстит, не осуждает;
 Но милосердствует, но веру емлет
 Всему, смиряется и долго терпит
 [Жуковский. ПСС-3: 2, 490].

Жизнь в любви становится возможной только после прихода героя к Богу, к исповеданию Бога-Троицы.

Ап. Иоанн не только потому выбран в качестве просветителя Агасвера, что он — апостол любви, но и потому, что воплотил учение о Логосе, о Боге-Слове. Мотив животворящего Слова проходит через всю поэму. Одним **словом** Христа, идущего на Голгофу, определяется судьба героя; **слово** старца Игнатия (еп. Игнатия Богоносца) на арене Колизея знаменует первый перелом в его духовном пути; затем для него звучат пророческие **слова** Иоанна Богослова о судьбах мира (здесь в текст поэмы введено поэтическое переложение Апокалипсиса). Важны и вкрапления цитат из Евангелия, слов псалмов (например, Пс 113), особенно же песнопений Божественной Литургии, в том числе — полного переложения Херувимской песни.

Однако (как мы старались показать на примере молитвы) тема Логоса прямо сопряжена в поэме Жуковского с темой творчества. Поэт стремится вернуть словам (словам русского языка) первозданный

смысл, поэтому сочетание «Божественное Слово» употреблено в поэме «Странствующий жид» в прямом значении — т. е. Слово Писания и в конечном итоге — Логос. Творец вызывает в душе героя ответное слово — молитву и поэзию. Таким образом, в своей итоговой поэме Жуковский показывает, так сказать, механизм сакрализации поэзии и — шире — творчества. И эта тема, важная еще для раннего творчества Жуковского, получает в «Странствующем жиде» свое логическое завершение. *Творчество поэта — это сотворчество*, возможное лишь после соединения с Творцом.

Напомним, что и в «Камоэнсе» после слов, вызвавших критику Зеньковского, о поэзии как сестре религии следует другое определение поэзии: «светлый / Маяк, самим Создателем зажженный <...> Поэт, из пламени его / Свой пламень зажигаи!».

Духовный облик поэта также становится важной темой позднего творчества Жуковского, особенно в «Камоэнсе», но и в статьях «О поэте и современном его значении», «О меланхолии в жизни и в поэзии» и др. Главные качества писателя, по Жуковскому, — это чистота души, полное доверие Богу и смирение. Умиравший Камоэнс говорит своему ученику, юному Васко:

...ты назначен быть поэтом.
Не своелюбие, не тщетный призрак
Тебя влекут — тебя зовет сам Бог;
К великому стремишься ты смиренно,
И ты дойдешь к нему — ты сердцем чист
[Жуковский. ПСС-3: 2, 111].

Одним из жизненных и творческих подвигов позднего Жуковского является перевод на русский язык Нового Завета и поэтическое переложение Апокалипсиса. Перевод (не переложение и не пересказ²⁸) всех книг Нового Завета был выполнен им для сына Павла и подарен мальчику в рукописи в январе 1846 г., когда тому исполнился год;

²⁸ Такого рода труд он предпринимал в период преподавания русского языка вел. кн. Александре Федоровне, а потом — когда вдохновлял свою племянницу А. П. Зонтаг на создание «Священной истории для детей».

издание было осуществлено посмертно, в 1895 г.²⁹ Предприятие беспрецедентное; внешнее объяснение — желание, чтобы его сын читал Евангелие по-русски. Видимо, существовавший на тот момент единственный перевод Библейского общества его не удовлетворял, хотя даже беглое знакомство с трудом Жуковского позволяет сделать вывод, что он шел тем же путем, что и в годы его молодости архимандрит Филарет (Дроздов, будущий митрополит Московский), протоиерей Герасим Павский, которых Жуковский тогда горячо поддерживал (с Филаретом у него навсегда сохранились добрые отношения, а Павского он рекомендовал в законоучители великому князю). Насколько можно судить, поэт переводил Новый Завет с церковнославянского, но сверялся с имеющимся русским текстом. Одной из побудительных целей труда, несомненно, являлось стремление самому глубже вникнуть в текст и в дух Священного Писания, т. е. личное возрастание в Боге. Однако была и творческая цель — Жуковский, работая над «Мыслями и замечаниями», т. е. своей духовной прозой, в полной мере ощутил ту проблему, которую исследователь А. Архангельский охарактеризовал как проблему «создания современного, удобоприемлемого “извода” христианского языка» [Архангельский: 235]. Это была масштабная литературная и духовная задача, к решению которой Жуковский был буквально прикован в последние годы. Ее результаты стали доступны читателям лишь после смерти поэта: духовная цензура не пропустила его «Мыслей и замечаний» — частному человеку, пусть и воспитателю наследника престола, не пристало рассуждать о Боге, о вере, о молитве, о жизни и смерти.

Насколько «уроки» Жуковского были усвоены русской литературой — это сложный вопрос. Но то, что раздражало современников и ближайших потомков, было подхвачено следующими поколениями (Вл. Соловьев, символисты и др.).

Итак, переворот Жуковского в русской поэзии, заключающийся в ее сакрализации, имел глубокие и разнообразные последствия

²⁹ Подготовленный к печати томскими исследователями, этот текст опубликован в 2016 и составляет целый том в полном собрании сочинений: Господа нашего Иисуса Христа Новый Завет в переводе В. А. Жуковского [Жуковский. ПСС-20: 11, второй полутом].

в русской культуре. Именно он утвердил статус поэта и поэзии, что привело в первой четверти XIX в. к быстрому расцвету русской литературы. Самого Жуковского восприятие поэзии (и шире — словесного творчества) как священного занятия привело к созданию собственно религиозной поэзии и прозы. Своего полного завершения эта тенденция достигла у него в «Агасвере» — поэме о духовном возрождении последнего грешника, богообидчика, в которой Жуковский видел символическое выражение духовного пути всякого христианина и свою собственную духовную автобиографию. Поэма писалась параллельно с «Мертвыми душами» Гоголя. И если Гоголю так и не удалось воплотить в художественном повествовании процесс перерождения «мертвых душ», их воскресение, то у Жуковского это получилось. Полная сюжетная удаленность автора и его героя не помешали отождествлению их духовного пути — пути к Богу души кающегося грешника: через страдание и отчаяние, через покаяние, смирение к полному растворению в Божией воле, причем путь христианский, церковный — через крещение, приобщение к Евангелию, участие в таинствах и постоянную молитву. Поэт изобразил этот путь изнутри, поэтому у него и получилось воскресение, в отличие от «Мертвых душ», где по-настоящему убедительно удалось показать лишь процесс деградации человеческой души.

Роль «Агасвера» в последующей русской литературе совсем не изучена, но очевидно, что исповедальность и автобиографизм «Агасвера» готовят (во всяком случае — типологически) исповедальность и автобиографизм итогового романа Л. Н. Толстого — «Воскресение».

Другая победа Жуковского — языковая, стилистическая. Его «Агасвер» (вместе с другими поздними текстами, религиозными статьями и переводом «Нового Завета») решали важнейшую задачу становления «“среднего штиля” православного языка» [Архангельский: 238], необходимого и для литературных целей, и для общения людей образованного общества на духовные темы.

Замечательно, что Жуковский стал одним из любимых героев современного русского литературоведения. Если со времени выхода великой книги А. Н. Веселовского «В. А. Жуковский. Поэзия чувства и “сердечного воображения”» (1904) до новаторских работ Ц. Вольпе

и Г. А. Жуковского прошло около полувека, затем — еще 30 лет — до появления работ В. Н. Топорова (понятно, что мы отмечаем только основные вехи), то с начала 1980-х гг. публикации важных работ по Жуковскому заметно участились (А. Янушкевич, А. Немзер, А. Зорин, О. Проскурин и др.). Выходит двадцатитомное Полное собрание сочинений и писем поэта.

Можно сказать, что наступило время пересмотра литературной парадигмы или «классического канона» «золотого века» русской литературы. Если еще недавно главной заботой исследователей была типология литературных направлений (сентиментализм – романтизм – реализм) или жанров, то теперь куда важнее индивидуальные особенности каждого текста и автора. Масштаб личности и творчества Жуковского таков, что постижению его вклада в русскую культуру будет заниматься еще не одно поколение читателей и исследователей.

2007

«ЦАРЬ СЕРДЕЦ», ИЛИ КАРАМЗИНИСТСКИЙ ПАНЕГИРИК

XVIII век в русской поэзии — век оды, т. е. панегирического жанра по своей тематике, функции и адресации, и панегиризм стал частью дискурсивной стратегии участников литературного процесса и составляющей «сценариев власти» в ее отношениях с поэтами. Высокий стиль, в 1740-е гг. закрепленный за одой Ломоносовым, отвечал задачам жанра и демонстрировал его высокий статус не только в литературной иерархии, но и в общественном сознании и государственной идеологии.

Сложная эволюция оды как панегирического жанра началась почти сразу после его возникновения на русской почве. С одной стороны, уже сам Ломоносов, наряду с политической, создает философские и духовные оды, «панегиризм» которых направлен к Творцу, что делает их скорее гимнами³⁰.

Эта традиция активно развивается как современниками «российского Пиндара», так и Державиным, а затем карамзинистами. С другой стороны, литературная и социальная мода на хвалебную оду, тиражирование жанра, возможность для одописца достичь пером определенных выгод — материальных и карьерных³¹ — приводит к девальвации самой идеи панегирика, а также оды как его преимущественного воплощения. Вместе с тем настойчивое стремление поэтов участвовать своим творчеством в государственном и идеологическом строительстве привело к тому, что поэтический панегирик остался актуальным не только для преобразователя оды Державина, но и в карамзинистскую эпоху декларативного отказа от высоких жанров.

³⁰ Мы не будем касаться проблемы шуточной или комической оды, а также «вздорных» полемических од Сумарокова и др. авторов.

³¹ Тема обыграна Державиным в послании «Храповицкому» (1793): «за средственные стишки» «был — гудком — / Давно мурза с большим усом» [Державин 1957: 197]. Отсюда — проблема так называемых «присяжных одописцев» и «шинельных од», высмеивавшихся представителями разных литературных лагерей конца XVIII в. (из актуального для нас материала напомним «Чужой толк» И. И. Дмитриева).

Как заметил еще Ю. М. Лотман, в начале своей литературной деятельности «Карамзин решительно отказывается от традиционных форм политической лирики, от оды», однако в дальнейшем «в творчестве уже зрелого поэта появляется ода в традиционном для этого жанра оформлении» [Лотман 1966: 36, 45]³². Подчеркнем, что все переломные моменты государственной жизни: смены царствований, крупные исторические события конца XVIII – начала XIX вв. были отмечены панегирическими текстами, созданными Карамзиным и поэтами его школы. В настоящей статье нас и будет преимущественно интересовать судьба панегирической традиции у карамзинистов, но вначале придется обратиться к ее истокам и остановиться на важнейших проблемах одического жанра — трактовке природы монарха и изображении его личности.

У Ломоносова все кажется просто: монарх — это сверхчеловеческое, богоподобное существо, повелевающее с высот трона и людскими деяниями, и силами природы (ср. частое сравнение Петра с богом). Вместе с тем сгущенный метафоризм ломоносовского стиля диктует восприятие и этого образа как метафоры (ср. также уточнение самого Ломоносова о Петре: «Земное божество Россия почитает» [Ломоносов 1986: 207]³³). Подобные образы и способы восхваления монарха навсегда вошли в арсенал панегирических жанров, но каждый раз требовали новой мотивации и согласования с контекстом, поэтическим и политическим. Носители власти проявляли пристальный интерес к собственному образу, конструируемому русской поэзией. В результате вопрос о *богоподобии – человечности* монарха сделался предметом внимательной рефлексии.

Ключевой для поэзии конца XVIII – начала XIX вв. в трактовке интересующей нас темы стала ода Державина «На рождение в Севере порфирородного отрока» (1779). Как известно, текст строится в форме пожеланий или даров от гениев новорожденному царевичу.

³² Ю. М. Лотман объяснял появление жанра оды изменением взглядов Карамзина на политику.

³³ Ср. также: «Чудясь делам его <Петра. — Л. К.>, превысшим смертных сил, / Не верили, что он один от смертных был, / Но в жизнь его уже за бога почитали» [Ломоносов 1986: 208].

Они перечислены в иерархическом порядке, так сказать, по нарастающей. Сначала называются те дары, которые в будущем обеспечат благополучие его царствования, далее перечисляются личные таланты (=дары) правителя. Однако главное достоинство («добротам всем венец»), которое делает царя отцом подданных и образцом монархам, у Державина названо в пожелании последнего гения:

Будь страстей своих владетель,
Будь на троне человек [Державин 1957: 89].

Хотелось бы обратить внимание на соотнесенность ставшей классической формулы «Будь на троне человек» с ломоносовскими словами о Петре как Человеке с большой буквы:

Ужасный чудными делами
Зиждитель мира <...>
Послал в Россию Человека,
Каков неслыхан был от века [Ломоносов 1986: 116].

На этом фоне державинская новация становится особенно очевидной. Если ломоносовский Петр — это исключительная личность, масштаб которой соизмерим с божеством (ср.: «Россию, грубостью попоранну, / С собой возвысил до небес»), то у Державина концепция человека иная, хотя она также связана с проблемой богоподобия.

По нашему мнению, строка о человеке на троне уточняет первую («Будь страстей своих владетель»). Человек — это тот, кто имеет слабости и недостатки, но стремится их преодолеть, иначе говоря, победить свою греховную человеческую природу. Во избежание сомнений в трактовке страсти как греховного начала Державин ставит рядом слово *добродетель* (ср.: «Но последний, добродетель зарождаючи в нем, рек»). По Державину, быть человеком значит иметь власть над страстями или над грехом — т. е. обладать качеством, проявляющим в человеке образ и подобие Божие, или же богоподобие в христианском смысле³⁴. Тем не менее, «языческая» трактовка монарха как бога,

³⁴ На следующем этапе трактовки темы человека — в «Московском журнале» Карамзина (1791) — человеческие слабости и недостатки уже поэтизируются. Об этом писал Ю. М. Лотман в специальной главе «Что такое человек?» своей книги «Сотворение Карамзина», анализируя статью «Из записок молодого человека»: «...именно обыкновенный, наделенный всеми слабостями, <...> человек и есть человек в подлинном значении

пусть и в метафорическом смысле, не снята окончательно (ср.: «Знать, родился некий бог!»), а лишь смягчена и трансформирована. Это становится очевидным в строке: «Возрастай, наш *полубог!*» и затем в финальном стихе «*Сравняйся с божеством*», в котором под божеством, как явствует из контекста, подразумевается Екатерина II.

Эта новая, усложненная концепция природы монарха развивается Державиным в «Фелице» (1782). Новаторство и необыкновенный успех оды основывались, среди прочего, на том, что, создав образ Екатерины-Фелицы — богини с «человеческим лицом», Державин удачно вписал его в новый литературный и политический контекст, но не отказался от идеи богоподобия монарха, заданной предшествующей традицией.

Человечность Фелицы — это и ее «приземленность» («Почасту ходишь ты пешком, / И пища самая простая / Бывает за твоим столом»), и гуманность — в традиции просветительского гуманизма³⁵. Но концепция в целом оказывается гораздо сложнее просветительской идеи о гуманном правителе. Царица изображена как учитель и образец добродетели. В первых строках оды выделен тот дар, о котором говорилось в «На рождение в Севере...»: Фелица должна научить «укрощать страстей волненье».

Ода Екатерине строится на противопоставлении развратных подданных, о которых сказано цитатой из Псалма: «Но всякий человек есть ложь» (ср.: «всякий человек ложь» — Пс 115, 2), и богоподобной Фелицы. Если вначале обращение «*Богородица царевна / Киргиз-Кайсацкия орды!*» может восприниматься лишь как указание на сказку Екатерины — текст, с помощью которого закодирована ода, то

этого слова» [Лотман 1987а: 223]. Однако, переходя в одический дискурс и говоря о «человеке на троне», тот же Карамзин делает добродетель обязательной составляющей облика царя. Он пишет, обращаясь к Александру I: «Но ты отечества отец, / Для подданных второй творец, / С тобою бог и добродетель» [Карамзин 1966: 269]. В оде 1814 г. («Освобождение Европы и слава Александра I») он вменяет добродетель и в обязанность подданным, считая, что тираны порождаются падением нравов народов: «Питайте в сердце добродетель, / Тогда не будет ваш владетель / Святых законов попирашь» [Там же: 310].

³⁵ Этот аспект хорошо разработан исследовательской традицией, что дает нам возможность на нем не останавливаться.

строфы 22–24 отчетливо проясняют смысл, вкладываемый поэтом в слова о богоподобии монарха:

Фелицы слава, слава бога,
 Который брани усмирил;
 Который сира и убога
 Покрыл, одел и накормил;
 Который оком лучезарным
 Шутам, трусам, неблагодарным
 И праведным свой свет дарит;
 Равно всех смертных просвещает,
 Больных покоит, исцеляет,
 Добро лишь для добра творит [Державин 1957: 103] и т. д.

Только добродетельный человек («страстей своих владетель»), живущий по Божьим законам, может стать человеческим монархом. Об этом гуманизме говорится много на протяжении всего текста и, в частности, в строфе 14:

Едина ты лишь не обидишь,
 Не оскорбляешь никого,
 Дурачества сквозь пальцы видишь,
 Лишь зла не терпишь одного;
 <...> людей не давишь,
 Ты знаешь прямо цену их.
 Царей они подвластны воле, —
 Но богу правосудну боле,
 Живущему в законах их [Там же: 101].

Богоподобие оказывается, в конечном итоге, не привилегией, дарующейся вместе с венцом, а свойством, которое монарх должен в себе воспитать. У Державина гений лишь *зарождает* добродетель в будущем царе (ср.: «добродетель *зарождаячи*»), а Филица изображена как победившая искушения («Мурзам твоим не подражая...») и ходящая, в отличие от подданных, «света путями».

Однако и в этой оде Державин не достиг полной ясности в вопросе о природе монарха. Поэт стремится и сохранить идею его сверхчеловеческой природы³⁶, и оставить за читателем возможность трактовать

³⁶ Ср. название Фелицы «небесной ветвью» [Державин 1957: 104].

ее в метафорическом смысле (как, заметим, и большинство одических образов). В строфе 18 Фелица как будто бы отождествлена с небесным явлением: «ангел кроткий, ангел мирной, / Сокрытый в светлости порфирной, / С небес ниспослан скиптр носить» [Державин 1957: 102], но контекст скорее указывает на употребление слова «ангел» в переносном смысле (добрый правитель, делающий своих подданных счастливыми).

Итак, проблему *Человека на троне* предстояло развивать и решать поэтам следующего поколения — карамзинистам.

Радикальные преобразования оды Державиным поставили жанр на грань самоликвидации. В условиях, когда практически любое стихотворение стало именоваться одой, могло быть несколько вариантов последующей судьбы поэтического панеригика: 1) его исчезновение; 2) радикальная смена предмета и, соответственно, функции (ср. оды «Вольность» Радищева и затем Пушкина); 3) маргинализация хвалебной оды, оттеснение ее на периферию, что одновременно делало любое обращение к ней особо знаковым, в первую очередь, когда это касалось поэтов, чье творчество ни в сознании современников, ни в памяти потомков не ассоциировалось с панегиризмом по преимуществу — Карамзина, Жуковского, Вяземского, Пушкина и др.

В результате в конце XVIII в. русская ода вступила на путь очередного обновления, и здесь важным оказался вариант, по сути, также предложенный Державиным, но в полной мере развитый карамзинистами — использование в функции панегирика других актуальных поэтических жанров (песни, лирического стихотворения, лирического гимна, послания и даже элегии³⁷ и «отрывка»³⁸). Таким образом, формируются и распространяются **функциональные аналоги оды**, позволяющие избежать обвинений в сервиллизме, но дающие поэту возможность выразить свои политические требования к власти. Последержавинская ода, чтобы остаться панегириком, должна была перестать быть только панегириком.

³⁷ Ср. «одическую» составляющую элегии «На кончину Ея Величества Королевы Виртембергской» Жуковского.

³⁸ См. замечательное стихотворение П. А. Вяземского «Петербург» (1818), снабженное подзаголовком «Отрывок» — типичный функциональный аналог оды, с ярко выраженным оппозиционным подтекстом [Вяземский 1986: 118].

Декларативный отказ от высоких жанров, ориентация на «безделки» отнюдь не означали у карамзинистов отказа ни от высокой лексики, ни от панегиризма как такового. Так называемый «высокий слог» (лексические и синтаксические церковнославянизмы, устойчивые риторические фигуры) остается обязательной приметой панегирика, но к нему добавляется значительная доля «среднего» слога и маркеры карамзинистской школы: *милый, нежный, сладостный* и пр.

Меняются и функции панегиризма, о чем хотелось бы сказать подробнее, обратившись к одам Н. М. Карамзина, редко привлекающим внимание исследователей, а между тем, по нашему мнению, ставшими источниками многих поэтических ходов Жуковского, Вяземского и др.

Начнем со стихотворения «К Милости» (1792). Оно не имеет авторского жанрового определения, но по существу является функциональным аналогом оды. «К Милости» — оппозиционное стихотворение, написанное в защиту Новикова³⁹. Это яркий пример использования большого полемического и оппозиционного потенциала, накопленного русской одой XVIII в., предлагавшей власти утопические программы, стратегии и идеальные модели поведения, которые та заведомо не могла реализовать или которым не хотела следовать в конкретной ситуации. Собственно, оппозиционным делает «К Милости», в первую очередь, подтекст, по форме — это панегирик⁴⁰. Написанное в отчетливой ломоносовско-державинской традиции⁴¹, стихотворение рисует Екатерину как богиню (хотя выбор богини уже становится знаковым — богиня Милости):

³⁹ Подробнее см. об этом: [Лотман 1966: 19–21].

⁴⁰ Заметим, что и прямой отказ от панегирика («Ответ моему приятелю, который хотел, чтобы я написал похвальную оду Великой Екатерине», 1793) пишется в форме завуалированного панегирика: «Что богине наши оды? / Что Великой песнь моя? / Ей певцы — ее народы, / Похвала — дела ея; / Им дивяся, умолкая, / И хвалить позабываю» [Карамзин 1966: 127].

⁴¹ Справедливо говоря о том, что в первый период творчества «Карамзин в принципе отбрасывал противопоставление интимной и политической лирики», Ю. М. Лотман настаивает на том, что «это приводило к принципиальному отказу от архаизмов и “высокой” лексики» [Лотман 1966: 36], что, на наш взгляд, неточно. В «К Милости» (как и в других текстах) мы находим немало примеров церковнославянизмов и высоких риторических конструкций.

Какая ночь не озарится
 От солнечных твоих очей?
 Какой мятеж не укротится
 Одной улыбкою твоей?
 Речешь — и грома онемеют;
 Где ступишь, там цветы алеют
 И с неба льется благодать.<...>
 Блажен, блажен народ, живущий
 В пространной области твоей!
 Блажен певец, тебя поющий
 В жару, в огне души своей! [Карамзин 1966: 110–111].

Однако панегиризм используется здесь в функции напоминания и предостережения, что выражено настойчивым повторением конструкции «доколе». Условием реализации финальной строфы:

Спокойствие твоей державы
 Ничто не может возмутить;
 Для чад твоих нет большей славы,
 Как верность к Матери хранить [Там же: 111] —

становится, с точки зрения автора, соблюдение описанного им социального контракта⁴², который можно свести к формуле — «Доколе Милостию будешь».

Как уже говорилось, в дальнейшем Карамзин прибег и к традиционному панегирику, в одном случае даже сохранив в заглавии жанровое определение — «Ода на случай присяги московских жителей его императорскому величеству Павлу Первому, самодержцу всероссийскому». За ней последовали два текста на вступление на престол Александра I, сохранявшие одическую заголовочную формулу: «на восшествие его на престол», «На торжественное коронование». Почти одновременно в 1802 г. Карамзин пишет и прозаический панегирик «Историческое похвальное слово Екатерине II», где опять панегиризм служит полемической и оппозиционной целям, на этот раз по отношению к Александру I.

⁴² См. об этом у Ю. М. Лотмана: [Лотман 1966: 21].

В павловской оде Карамзин использует все ставшие традиционными одические топосы и формулы. Обыгрывая дорогу для нового императора тему преемства с прадедом:

Петр Первый был всему начало,
Но с Павлом Первым воссияло
В России счастье людей, —

поэт возвращает нас к проблеме богоподобия: «О Павел! Ты наш бог земной!» [Карамзин 1966: 189], прибегая к парафразе классической ломоносовской формулы («Земное божество Россия почитает»).

Тема преемственности, также характерная для ломоносовской оды и для русской оды XVIII в. вообще, становится ключевой для павловской оды Карамзина, однако ее трактовка (также традиционно) приобретает полемический характер. Россия рисуется как идеальное пространство, где не только продолжают дела Петра, но и «течет Астреин век» (т. е. как бы длится царствование Екатерины), что явственно противоречило установкам нового императора, стремившегося делать все наперекор своей матери. Поэтому Карамзин позволил себе достаточно двусмысленную формулу: «Венец российский Минервы / Давно назначен был ему» [Там же: 185], совершенно расходившуюся с от лично известными Карамзину фактами. Продолжена и центральная тема оппозиционной екатерининской оды «К Милости» — именно Милость, основанная на доверии к подданным, наряду с правосудием, просвещением, покровительством музам явится основой благополучного царствования. В подтексте косвенно делается еще один полемический выпад в адрес предшествующего царствования, когда автор призывает нового царя к миру, к отказу от роскоши и к культуре семейных добродетелей. Поэтому вводится и образ Марии Федоровны как идеальной монархини и сотрудницы царя (ср.: «В тебе ж, любезная Мария...» [Там же: 188]).

Однако хотелось бы обратить внимание и на новые черты, так сказать, *сентиментальной* оды⁴³. Наряду с устойчивыми жанровыми

⁴³ «Сентиментальность» новой карамзинистской оды была замечена современниками, что проявилось и в замечательной сатире — «Оде в громко-нелепо-новом вкусе» (1802) Панкратия Сумарокова, остроумно объединившей традиции и Державина, и карамзинистов (см.: [Поэты 1790–1810: 186–188]).

константами — эмоциональностью (восхищение, восклицание, ликование и пр. возвышенные эмоции, выраженные обилием императивных конструкций), а также идеей отцовства — сыновства, монархии как семьи⁴⁴ — вводятся новые чувства: нежность («он любит россос нежно»; даже восторг у Карамзина становится нежным, ср.: «с восторгом нежным зрит Россия»), дружба (монарх — не только отец, но и друг подданных), слезы умиления: подданные «Слезами речь запечатлеют», но главное — «Ты <царь> с ними прослезись сам» [Карамзин 1966: 189]. К монарху применен и излюбленный карамзинский эпитет «милый». Сделано это в знаменательном контексте, который еще более подчеркивает элементы нового одического языка:

Петр был велик, ты мил сердцам [Там же] —

прославляется не величие, а качества души, создающие «союз сердец» монарха и его народа, что потом в полной мере было использовано Жуковским в «Императору Александру».

У Карамзина подданные рисуются как сотрудники и даже «соправители» царя:

Мы царствуем, монарх, с тобою;
Трудимся только для покою;
Не знаем нужды, ни обид [Там же].

Важное место занимает и тема оправдания панегирика, и образ независимого поэта-панегириста:

Монарх! Не льстец душою хладный,
К чинам, к корысти только жадный,
Тебе сию хвалу поет,
Но росс, царя усердно чтущий,
С Природой, с музами живущий,
Любитель блага, не сует [Там же: 190].

Одические надежды на Павла, выраженные в адресованной ему оде (ср.: «Надежда нас не обольщает: / Кто столь премудро начинает, / Достигнет мудрого конца» [Там же]), по обыкновению, не оправдались, однако их риторическая функция отменена не была. Следующая,

⁴⁴ В следующей — александровской — оде Карамзина эта мысль сформулирована прямо: «Россия есть твоё семейство: / Среди нас ты среди сынов» [Карамзин 1966: 262].

александровская, ода опять начинается с мотива надежды, причем Карамзин счел необходимым прямо подчеркнуть несостоятельность собственных прогнозов относительного павловского царствования. Он обыгрывает не только реальное время государственного переворота (март 1801 г.), но и выраженные в актуальной державинской оде мотивы отступления зимы:

Надеждой дух наш оживлен.
Так милыя весны явленье
С собой приносит нам забвеньё
Всех мрачных ужасов зимы [Карамзин 1966: 261].

Идея преемственности, основная в предшествующей оде, действует теперь избирательно — век Александра («божьего ангела») должен стать продолжением «золотого» века Екатерины, в том виде, в каком он был изображен самим Карамзиным в «К Милости»:

Дни счастья, веселья, славы,
Когда премудрые уставы
Внутри хранили наш покой,
А вне Россию прославляли;
Граждане мирно засыпали,
И гражданин же был герой.
Когда монаршими устами
Вещала милость к нам одна [Там же].

При этом повторяется та же косвенная коррекция «золотого века» Екатерины, присутствовавшая в павловской оде — нравы двора должны стать образцом для подданных:

Да царствуют благие нравы!
Пример двора для нас закон.
Разврат, стыдом запечатленный,
В чертогах у царя презренный,
Бывает нравов торжеством [Там же: 263].

Важно, что личные качества царя поставлены на первое место среди факторов, обеспечивающих счастье подданных. Молодой монарх — человек, пленяющий красотой («Как ангел божий ты сияешь / И благостью и красотой»), «любимый и любви достойный» — сам становится для Карамзина гарантом благополучного царствования.

Как и в павловской оде, настойчиво подчеркивается необходимость союза монарха и муз, противостоящих придворным льстецам:

Се музы, к трону приступая
И черный креп с себя снимая,
Твоей улыбки милой ждут!
Они сердца людей смягчают,
Они жизнь нашу услаждают
И доброго царя поют! [Карамзин 1966: 264].

Вторая александровская ода написана Карамзиным как реализация центрального тезиса державинской оды «На рождение в Севере порфирородного отрока» «Будь на троне человек»:

У нас Астрея! Восклицаю,
Или воскрес Сатурнов век!..
Отвечу Клии я внимаю,
«У нас на троне — человек! <...>» [Там же: 268].

Карамзин опять вводит в действие весь арсенал образов и аналогий, наработанный предшествующей одической традицией: обыгрывание *Первого* как части царского титула («И будешь *Первый* по делам!») и формулы «отечества отец», упоминание Петра I и Екатерины II в качестве образцов для подражания, педалирование грандиозных размеров России («Монарх России, полусвета!»⁴⁵), величия ее военных побед. Однако главная установка, которую Карамзин пытается внушить молодому царю, продолжает его предшествующие оды: отказ от войн, кроткое правление, направленное на устроение внутренней жизни России. Гарантией благополучия страны опять-таки объявляется сам Александр — «Ты сам себе в добре закон» [Там же: 265]. Это — «монарх сердец!» [Там же: 269], которому «любовь одна прелестна» [Там же: 266], который знает «обязанность царей — / Быть провидением людей!» [Там же: 268].

И в этой оде Карамзин не упускает случая использовать панегирик в полемических целях. Проводя идею строгой законности в противоположность тирании (ср.: «Сколь необузданность ужасна, / Столь ты,

⁴⁵ Ср. также: «Россия, мира половина, / От врат зимы, Камчатских льдов, / До красных Невских берегов, / До стран Колхиды и Эвксина, / Во всей обширности своей / Сияет... счастьем людей!» [Карамзин 1966: 267].

свобода, нам мила / И с пользою царей согласна» [Карамзин 1966: 266]; мысли, подхваченные затем Вяземским в «Петербурге»), поэт предостерегает Александра от излишнего увлечения либерализмом и радикальными идеями: «Свобода мудрая свята, / Но равенство одна мечта» [Там же]⁴⁶.

Дальнейший путь развития панегирических жанров в русской поэзии начала XIX в. — это путь сложного взаимодействия традиций Державина и Карамзина, чьи имена стали знаменами двух враждующих литературных партий — «архаистов» («шишковистов») и «новаторов» («карамзинистов»). Шишковисты, опираясь на программные заявления, а не на литературную практику карамзинистов, пытались присвоить себе монополию на патриотическую лирику, на высокие жанры и, в частности, на панегирик. Однако честь создания лучшего поэтического панегирика Отечественной войне 1812 г. выпала все же Жуковскому. Основной поэт лагеря карамзинистов, широко пользуясь достижениями Державина в создании «непанегирического панегирика» и одновременно опираясь на практику своего учителя Карамзина, пишет лирический гимн «Певец во стане русских воинов», где царь прославляется в ряду своих подданных-воинов:

О Царь, здесь сонм Твоих сынов,
К Тебе горим любовью;
Наш каждый ратник Славянин;
Все долгу здесь послушны [Жуковский. ПСС-20: 1, 228]⁴⁷.

Текст становится переломным в поэтической судьбе Жуковского и в судьбе русского панегирика. Лирика и лиризм делаются основным средством выражения панегирической эмоции, что позволяет Жуковскому напрямую обращаться к власти в лирических жанрах (см. «Императору Александру», «Певец в Кремле» и др.).

⁴⁶ Эти идеи развиты затем в оде на победу над Наполеоном (1814): «Народы! власти покоряйтесь; / Свободой ложной не прельщайтесь; / Она призрак, страстей обман» [Карамзин 1966: 310].

⁴⁷ Нельзя не подчеркнуть, что из 672 стихов «Певца во стане...» Александру I посвящена только одна 12-строчная строфа.

Знаменитое послание Жуковского «Императору Александру» — следующий функциональный аналог оды в его творчестве⁴⁸. Наиболее подробно оно проанализировано А. Л. Зориним в книге «Кормя двуглавого орла», в главе «Священные союзы: Послание “Императору Александру” В. А. Жуковского и идеология христианского универсализма». Как явствует из названия, исследователя интересует «космополитический мистицизм и сентиментальное визионерство как самого императора, так и самого прославленного певца его царствования» [Зорин 2001: 295]. Однако мы не хотели бы, вслед за А. Л. Зориним, сводить послание к «линии официальной апологетической публицистики» Священного Союза [Там же: 276], хотя мистическая составляющая, которую подчеркивает ученый, в этом тексте очевидна⁴⁹.

Решая проблему богоподобия монарха, Зорин утверждает, что в тексте Жуковского происходит однозначное уподобление императора Христу, с чем мы не можем согласиться. Как нам представляется, «Императору Александру» построено на сложной игре между двумя ипостасями монарха-помазанника — человеческой (хотя с самого начала подчеркивается, что речь идет об исключительном, великом человеке⁵⁰) и, так сказать, «надчеловеческой». Кроме того, само прославление строится на борьбе между необходимостью предельно возвысить царя как «человека *на троне*» и такой же настоятельной необходимостью «свести» его с трона, чтобы он остался «человеком». Весьма характерны строки:

Оставь на время Твой великолепный трон —
 Хвалой неверною трон Царский окружен, —
 Сокрой Свой Царский блеск, втеснись без украшения,
 Один, в толпу, и там внимай благословенья
 [Жуковский. ПСС-20: 1, 376].

⁴⁸ По мнению исследователей, оно представляет собой новую жанровую разновидность — высокое гражданское послание (см.: [Жуковский. ПСС-20: 1, 723]).

⁴⁹ К сожалению, до сих пор не откомментирована библейская и литургическая символика текста.

⁵⁰ Ср. первые строки: «Когда летящие отсюда шумны клики, / В один сливаясь глас, Тебя зовут: Великий!».

Контекст их таков: искренние похвалы народа животворнее льстивых похвал придворных. Однако эти строки готовят следующие, представляющие собой один из концептуальных центров стихотворения:

Пусть облечет во власть святой обряд венчанья;
Пусть верности обет, отечество и честь
Велят нам за Царя на жертву жизнь принести —
От подданных Царю коленопреклоненье;
Но дань свободная, дань сердца — уваженье,
Не власти, не венцу, но человеку дань
[Жуковский. ПСС-20: 1, 377].

Эти строки цитировались сотни раз, но для прояснения их смысла придется, по методу М. Л. Гаспарова, «пересказать» их или перевести на язык «смиренной» прозы. Наш «перевод» будет таков: «Святой обряд венчанья», т. е. коронация, которую сам Жуковский описывает в начале стихотворения, делает царя законным носителем верховной власти («облечет во власть»⁵¹) и связывает его и подданных взаимными обязательствами. Для последних — это «верности *обет*», т. е. *обязанность* быть *верноподданными*, и при необходимости — умереть за царя («за царя на жертву жизнь принести»). Однако присяга не влечет за собой автоматически чувства уважения к монарху; уважение не составляет обязанности, а может быть только свободным волеизъявлением народа («дань свободная»), если заслужено царем как человеком.

Таким образом, у Жуковского, с одной стороны, человеческие качества монарха — это основа монархии как института, а с другой — мерилom этих качеств является отношение к нему подданных (и в том, и в другом случае он прямо продолжает мысли своего учителя Карамзина). Личные качества правителя должны вызывать уважение, что весьма усложняет традиционную схему отношений царя и подданных. Наряду с вертикалью, где взгляд направлен сверху вниз или снизу вверх, оказывается, зарождаются некие контуры «горизонталей», т. е. уважение подразумевает, хотя бы в какой-то степени, партнерство (ср. цитировавшийся стих Карамзина: «Мы царствуем, монарх, с тобою»).

⁵¹ Это подчеркнуто в описании коронации: «державная десница», «багряница», «венец», «пламенная в руке твоей держава».

Слово «человек» в применении к монарху («не власти, не венцу, но человеку дань») развивает державинскую концепцию «человека на троне», высказанную в оде на рождение того же Александра⁵² и продолженную Карамзиным.

Державинско-карамзинское слово «ангел» по отношению к Александру неоднократно употребляется и Жуковским, но у него ангел во всех случаях — Божий вестник⁵³, а монарх трактуется лишь как орудие Промысла⁵⁴ («воли Промысла смиренный совершитель»). Поэт достаточно тонко решает проблему исключительности царской личности. В заслугу Александру Жуковский ставит то, что тот сделался орудием в руках Божиих, поскольку связывает богоизбранность с личными качествами царя-человека — с полнотой его веры, с полным доверием Творцу (в этом он противопоставлен Наполеону⁵⁵).

Александр изображен у Жуковского воплощением именно христианских добродетелей. Сильны мотивы испытания и смирения (монарх достигает высоты славы «по тернам испытанья»), жертвы, самоотречения. Воскликание: «О сколь божественна сейчас душа

⁵² Полагаем, что образ *северного Германа* (Арминия) в строке «К ним Герман с норда нес свободы знамена» — это тоже своеобразное напоминание о топике державинского стихотворения «На рождение в Севере порфирородного отрока». Ср. также: у Державина: «Раздались громовы звуки, <...> / Растворен судеб чертог» и — «священный храм при громах растворился» у Жуковского и др.

⁵³ См.: «Ниспосылаемый им <Провидением> Ангел разрушенья» [Жуковский. ПСС-20: 1, 367]; «О Провидение! Твоя Россия встала, / Твой Ангел полетел» [Там же: 370]; «Ты от Небес молил благословенья... / И Ангел их, гремя, на щит Твой низлетел» [Там же: 371].

⁵⁴ Самое «скользкое» место здесь: «Во сретенье Тебе народы потекли, / И вайями Твой путь смиренный облекли» [Жуковский. ПСС-20: 1, 371], которое А. Л. Зорин интерпретирует однозначно: «Вступивший в Европу русский император прямо уподоблен Спасителю», т. е. Христу [Зорин 2001: 291]. Однако обратим внимание на то, что перед этим у Жуковского сказано: «Как к возвестителю небесной благодати», т. е. Александр вступает в Европу как *вестник* спасения, которое дарует Небо (что также вполне отвечает мистическим настроениям Александра, о которых подробно пишет А. Л. Зорин). Поэт явно осторожен с подобными двусмысленными конструкциями. Один раз Александр в тексте назван спасителем («...спасителем грядет / Твой Царь к низринувшим Царей Твоих столицу» — [Жуковский. ПСС-20: 1, 374]), но этот случай никак нельзя трактовать как уподобление Христу.

⁵⁵ Об Александре говорится: «В Себе весь свой народ Ты в руку Провиденья / С спокойной на Него надеждой положил» [Жуковский. ПСС-20: 1, 367], а о Наполеоне: «Сказав: нет Промысла! гигантскою стопую / Шагнул с престола он» [Там же: 368].

Твоя!»⁵⁶ относится к моменту тайной молитвы царя за свой народ («Творец, все блага им!» и т. д. [Жуковский. ПСС-20: 1, 376]). Принципы христианского правления прямо декларированы в словах Александра:

Правленье Божества — зеркало мне святое:
Все здесь для блага будь, как все для блага там! [Там же].

Именно такой образ царя-христианина встречает, по мысли Жуковского, любовь и уважение в сердцах подданных.

Хотим подчеркнуть, что народ является, пожалуй, вторым по важности героем послания «Императору Александру»⁵⁷ (см. выше об аналогичных идеях Карамзина). Только народ (в том числе, и потомство) у Жуковского назван подлинным ценителем царских дел, залогом его благополучия («Поверь народу, Царь, им будешь счастлив Ты») и даже ходатаем перед Богом («Предстатель за царей народ у Провиденья»). Итогом являются строки:

О Царь, не скипетром блистающая длань,
Не прахом праотцев дарованная сила
Тебе любовь Твоих народов покорила,
Но трона красота — великая душа [Там же: 377].

Весь предшествующий текст — раскрытие концепции «великой души»⁵⁸. Но в этом фрагменте Жуковскому важна и дорога мысль

⁵⁶ При этом и здесь есть уточняющая предшествующая строка: «Уполномоченный от неба судия — / О, сколь...» [Жуковский. ПСС-20: 1, 376].

⁵⁷ То, что для Жуковского это не случайно, доказывается аналогичным ходом развития мысли в «Орлеанской деве» (см. об этом в наст изд. в статье «Орлеанская дева» Жуковского как национальная трагедия).

⁵⁸ Величие Александра, изначально Жуковским декларированное, это, конечно, величие военных побед, которым уделено достаточно внимания. Причем, вопреки исторической правде, конечно, поэту известной, царь изображен как полководец, не покидавший поля битвы. Ср.: «Зря бодрого Тебя впреди Твоих дружин» [Жуковский. ПСС-20: 1, 371] и особенно «свидетельство», приписанное воину, участнику сражений: «Друзьям о битвах тех с весельем говорит, / В которых зрел Тебя, всегда в кипящей сече, / Всегда под свистом стрел, везде побед предтечей» [Там же: 377]. Однако характерно, что ореол, окружающий Александра в послании Жуковского, и название его Агамемноном («Несметный ряд полков, вожди перед полками, / И громы впреди с подъятыми крылами, / И на холме, в броне, на грозный щит склонен, / Союза мстителей младой Агамемнон» — [Жуковский. ПСС-20: 1, 373]) были подхвачены Пушкиным

о том, что власть сама по себе («скипетром блистающая длань»), даже наследственная власть («прахом праотцов дарованная сила») не гарантирует главного, о чем должен заботиться монарх в земной жизни — любви и уважении к себе народа.

В этом смысле показательно, как поэт трактует титул «Благословенный», предложенный Александру 30 июля 1814 г. Синодом, Сенатом и Государственным Советом и им отклоненный, по примеру Екатерины II, отказавшейся именоваться Великой (что обыгрывалось в «Фелице» Державина). Любопытно, что при первом упоминании это — обещание царю будущей награды, звучащее в качестве ободрения перед европейским походом:

И, судия Царей, потомство впереди
 Вещало, сквозь века явив свой лик священный:
 «Держай! И нареку Тебя: Благословенный»
 [Жуковский. ПСС-20: 1, 371].

Реакция Александра, как ее изображает панегирист, вполне отвечает концепции его образа:

А Ты?.. Ты от Небес молил благословенья [Там же].

Однако в конце послания Жуковский возвращается к этой теме. Теперь титул «Благословенный» преподносится царю современниками как дань их свободного волеизъявления («Прими ж, в виду небес, свободный наш обет»). Титул приобретает двойную санкцию: народа, молившегося за царя, и Творца, услышавшего эти молитвы («О! наши к небесам дойдут благословенья»). Поэтому финальный апофеоз уже отчетливо и закономерно переводит царя в «надчеловеческий» статус,

в одном из его последних стихотворений «Была пора: наш праздник молодой...»: «Вы помните, как наш Агамемнон / Из пленного Парижа к нам примчался. / Какой восторг тогда пред ним раздался! / Как был велик, как был прекрасен он, / Народов друг, спаситель их свободы!» [Пушкин. ПСС-10: 3, 342]. (Параллели между пушкинским текстом и посланием «Императору Александру» можно было бы продолжить, но это увело бы нас в сторону от нашего основного сюжета). Однако еще более, чем военные доблести Жуковским, как уже говорилось, подчеркнуто величие христианской души царя (кроме уже приводившихся примеров, вспомним строку: «Ты предстоишь благий семьи врагов отец» [Жуковский. ПСС-20: 1, 374]).

царский престол и престол Божий (святыня алтаря) сопологаются, и «*державная десница*» (см. строку 17) превращается в *священную*:

Здесь, окружая Твой престол, Благословенной,
 Подъемлем руку все к руке Твоей священной;
 Как пред ужасною святыней алтаря
 Обет наш перед ней: всё в жертву за Царя
 [Жуковский. ПСС-20: 1, 378].

Важно, что при этом Жуковский (хотя и бегло) дает в послании также контрастные образы монархов, не исполнивших своего предназначенья:

И, невнимательны, с беспечной слепотой,
 В любви к отечеству, ко славе, к вере хладны,
 Лишь к наслаждениям одной минуты жадны [Там же: 367].

По Жуковскому, они лично ответственны за Французскую революцию (которая рассматривается как событие закономерное и благотворное⁵⁹, ниспосланное Промыслом⁶⁰) и последовавшие за ней бедствия, в том числе за узурпатора Наполеона⁶¹.

На их фоне особенно выделяется фигура главного героя, олицетворившего собою все идеальные качества царя:

Когда все сладкое для сердца: честь, свобода,
 Великость, слава, мир, отечество, алтарь —
 Все, все слилось в одно святое слово: Царь [Там же: 377].

Вряд ли имеет смысл оговаривать то обстоятельство, что перед нами — поэтизированный и идеализированный образ Александра. Оставим в стороне и вопрос о том, насколько сам Жуковский был убежден (или всегда ли оставался убежден) в том, что его современник император Александр I подлинно являлся воплощением всех добродетелей, которые ему приписаны в послании. Важнее другое —

⁵⁹ Ср.: «Давно ль одряхший мир мы зрели в мертвом сне? / Там, в прорицающей паденье тишине, / Стояли царствия, как зданья обветшалы...» и т. д. [Жуковский. ПСС-20: 1, 367].

⁶⁰ Ср.: «Ниспосланный им Ангел разрушенья / Взрывает, как бразды, земные племена, / В них жизни свежие бросает семена» [Жуковский. ПСС-20: 1, 367].

⁶¹ См.: [Жуковский. ПСС-20: 1, 368]. Ср. аналогичную трактовку темы Наполеона в оде Карамзина «Освобождение Европы и слава Александра I» [Карамзин 1966: 301–302]. Отметим и преемственность в описании торжественного молебна в Париже на месте казни Людовика XVI. Ср.: [Там же: 308] и [Жуковский. ПСС-20: 1, 374].

Итак, отказ от панегиризма у карамзинистов можно считать мнимым, точнее — литературной установкой, обусловленной стратегией борьбы нового направления за место в литературной иерархии. Карамзинисты адаптируют поэтический панегирик к своей системе, стилистически и идеологически трансформируя жанр оды, создавая его новые функциональные аналоги. Замечательные образцы панегирических сочинений Карамзина, Жуковского, Вяземского и др. помогли и самой карамзинистской школе преодолеть стилистическое и тематическое однообразие, сделать ее более гибкой и устойчивой, способной эволюционировать и отвечать вызовам литературного и политического контекста.

2005

БАЙРОНОВСКИЙ КОНТЕКСТ ЗАМЫСЛА ЖУКОВСКОГО ОБ АГАСФЕРЕ

Так получилось, что Жуковский был предметом нашего последнего разговора с Вадимом Эразмовичем Вацуро. Конечно, никто из нас тогда не думал, что этот разговор — последний. Напротив, мне легко-мысленно казалось, что таких бесед, без которых мне трудно представить свое профессиональное и человеческое бытие, будет еще без счета, что я всё успею, в том числе и написать статью в сборник к его 65-ти или 70-летию...

Жуковский был одним из постоянных «культурных героев» В. Э. Вацура. Не раз мне приходилось слышать от него, что Жуковский — одна из ключевых фигур русской литературы, но что подступить к нему труднее, чем кажется. Может быть поэтому имя Жуковского не только не попадает в заглавия его работ, но даже и в список имен — «Пушкин, Карамзин, Батюшков, Дельвиг, Баратынский, Тютчев, Денис Давыдов, Лермонтов, Гоголь», которые автор «Записок комментатора» выделил как предмет своих разысканий [Вацура 1994: 5]⁶⁴. Между тем, Жуковский и здесь — один из основных персонажей, в частности, в блистательной статье «Последняя элегия Батюшкова», где решается вопрос о датировке стихотворения «Есть наслаждение и в дикости лесов...», являвшегося переводом 178 строфы четвертой песни «Странствований Чайльд-Гарольда» Байрона. Попутно и как бы между прочим⁶⁵ В. Э. Вацура анализирует и байроновские реминисценции в «Невыразимом» Жуковского и затрагивает весь контекст увлечения Байроном поэтами школы гармонической точности

⁶⁴ Конечно, вышедшая в том же году его книга «Лирика пушкинской поры. “Элегическая школа”» в значительной мере посвящена Жуковскому, но в названиях глав его имя упомянуто лишь однажды (еще один раз косвенно — через заглавие стихотворения).

⁶⁵ Эта манера автора хорошо известна читателям его трудов. Отметим, также попутно, одно важное, хотя и не оговоренное стилистическое предпочтение В. Э. Вацура: “Childe Harold’s Pilgrimage” следует переводить на русский язык не буквально «Паломничество», а «Странствования», что, нельзя не признать, гораздо более соответствует духу поэмы Байрона.

в 1819 – начале 1820-х гг. Завершается статья изящным разбором процесса коллективного редактирования последней элегии Батюшкова перед публикацией в «Северных цветах», причем Вацуро выделяет «руку» Жуковского, его взаимодействие с батюшковским текстом и, следовательно, с байроновским претекстом [Вацуро 1994: 164–165].

Статья эта возвращает нас к вопросу о «русском байронизме», который не может быть исчерпан так называемой байронической поэмой, столь много и с разной мерой плодотворности исследовавшейся.

Настоящая заметка будет касаться позднего текста Жуковского, который, как нам представляется, имеет отношение к упомянутой проблеме. Это попытка продолжить описание того «полифонического субстрата» культуры, о котором писал В. Э. Вацуро [Там же: 5].

Когда мы приступаем к поэме «Странствующий жид», мы с более или менее твердой почвы раннего творчества Жуковского переходим в область «гадательную»: текст не завершен, часть сохранившейся рукописи читается с трудом, а часть вряд ли вообще поддается расшифровке, история замысла плохо документирована и мало исследована и т. д. Вопросы об источниках поэмы, о ее соотношении с многочисленными обработками сюжета об Агасфере в современной Жуковскому литературе решаются совсем не просто и еще неоднократно будут предметом внимания ученых [Янушкевич 1985; Канунова]⁶⁶. Попробуем лишь поставить один из них — о связи замысла Жуковского с творчеством Байрона.

В статье «Последняя элегия Батюшкова» В. Э. Вацуро приводит дневниковую запись Жуковского, где перечислены названия замыслов Батюшкова лета 1821 г., когда создавалась элегия «Есть наслаждение и в дикости лесов...»; среди них — «Вечный Жид» [Вацуро 1994: 157]. Характерно, что замысел появляется у Батюшкова в одном контексте с переводом из «Чайльд-Гарольда». Напомним, что уже

⁶⁶ См. об этом в наст. изд. в статье «Легенда о вечном жиде в замыслах Пушкина и Жуковского (к постановке проблемы)», а также наблюдение Т. Н. Степанищевой, которая соотнесла замысел об Агасфере с балладами Жуковского начала 1830-х гг. [Степанищева: 58–59].

в первой песне байроновской поэмы в стансах «Инесе» (“To Inez”) героиней сравнивает свой жребий с судьбой Вечного жиды:

It is that settled, ceaseless gloom
The fabled Hebrew wanderer bore;
That will not look beyond the tomb,
But cannot hope for rest before [Byron: 1, 43]⁶⁷.

Жуковский, который все лето 1819 г. вместе с А. И. Тургеневым читал Байрона по-английски (в том числе, очень внимательно «Чайльд-Гарольда»), Байроном «брeдил» и «питался», а в конце 1821 – нач. 1822 гг. работал над переводом «Шильонского узника», мог этот контекст и эту связь отметить.

Для последующего читательского и исследовательского сознания нет в русской культуре начала XIX в. личности более далекой от Байрона, чем Жуковский. Современники, в частности, близкие друзья (Уваров, Вяземский) считали иначе, говоря, что Жуковский «должен очень походить на Байрона», хотя и подчеркивали разницу: Байрон «одушевлен гением зла», его русский собрат — «гением добра» (цит. по [Маслов В.: 23]). Сам Жуковский, как показывают материалы его библиотеки, не переставал быть внимательным читателем Байрона с середины 1810-х, по меньшей мере, до середины 1830-х гг. [Жилякова 1984: 418–449]. В дальнейшем известно его прямое обращение к личности Байрона в статьях конца 1840-х гг. Напомним, какие байроновские тексты и какие герои привлекают его внимание.

Одним из наиболее интересовавших поэта байроновских текстов был «Манфред», под непосредственным воздействием которого Жуковский завершает балладу «Узник»⁶⁸. Вместе с тем названная баллада лучше всего свидетельствует о направлении, в каком Жуковский

⁶⁷ Подстрочный перевод: «Так определено, непрестанная тоска / Гнала легендарного Странствующего жиды; / Она не перейдет могильной черты, / Но не оставляет надежды на отдых здесь». Это место в переводе И. А. Бунина, воспроизводимом в современных русских изданиях Байрона, передано весьма неточно. Ср.: «Томим сердечной пустотой, / Делю я жребий Агасфера. / И в жизнь за гробовой чертой, / И в эту жизнь иссякла вера» [Байрон: 181].

⁶⁸ Подробнее см. об этом: [Жилякова 1983]. Вообще статья посвящена рассмотрению связи двух текстов Жуковского 1819 г. с байроновским творчеством — «На кончину ее величества королевы Виртембергской» (переключка с 165–172 строфами IV песни

намеревался развивать Байрона на русской почве и как он хотел «выкрасть» из «Манфреда» «лучшее» [Остафьевский архив: 288]⁶⁹. Его волнует проблема любви и смерти, одиночества и прорыва к контакту: это был прямой путь к «Шильонскому узнику». Тюрьма и в балладе, и в поэме интересует поэта как экзистенциальная проблема — предельное испытание человеческого духа. У Жуковского им оказываются не неволя, а утрата любимого существа:

Он, равнодушный, не зовет
И воли:
С ней розно в свете жизни нет;
Прекрасен только ею свет [Жуковский-4: 2, 147]

— так мыслит влюбленный в со-узницу герой баллады.

Но воля не входила мне
И в мысли... я был сирота,
Мир стал чужой мне, жизнь пуста [Там же: 279]

— вторит ему «шильонский узник», потерявший в тюрьме любимых братьев. Лишь любовью можно преодолеть отчаяние, даже если (в предельном случае) — это любовь к безнадежности⁷⁰. Мысль эта, конечно, присутствует у Байрона и в “The Prisoner of Chillon”, и в «Манфреде», но ни в драматической поэме, ни в общем контексте байроновского творчества она не составляет доминанты, поэтому можно понять отзыв А. А. Бестужева о переводах Жуковского из Байрона: «это — лорд в Жуковского пудре» (цит. по: [Маслов В.: 23]).

И все-таки демонические персонажи Байрона волнуют воображение Жуковского. Из многих помет на текстах «Манфреда», «Чайльд-Гарольда» для нас особенно существенна запись, сделанная Жуковским

«Чайльд-Гарольда» и «Узник» (перекличка с «Манфредом»). Ср. также: [Жиликова 1984: 420].

⁶⁹ Письмо А. И. Тургенева Вяземскому от 13 августа 1819 г. Очевидно, что под «лучшим» следует подразумевать любовь Манфреда к Астарте.

⁷⁰ Строка Жуковского «Я безнадежность полюбил» близка к строке Байрона “I learn’d to love despair” [Byron: 2, 347], хотя и содержит несколько иной акцент, как и знаменитая финальная строка: «Я о тюрьме моей вздохнул», которая у Байрона звучит так: “even I / Regain’d my freedom with a sigh” [Ibid: 348]. Эти моменты не были отмечены в важной статье Э. М. Жиликовой, поскольку она излишне пыталась заострить общность «мироощущения и принципов художественной системы двух поэтов» [Жиликова 1982: 131].

на полях первой сцены первого акта «Манфреда»: Ch<ilde> H<a-rolld> [Жилякова 1984: 421]. Важно и то, что в отмеченной поэтом строфе присутствует имя Каина:

By thy delight in others' pain,
And by thy brotherhood of Cain,
I call upon thee! and compel,
Thyself to be thy proper Hell [Byron: 3, 14]⁷¹.

Мы видим, что в сознании Жуковского Чайльд-Гарольд и Манфред переплетаются; трудно представить себе, чтобы ассоциация этих героев с Каином не пришла ему на память при знакомстве с одноименной мистерией Байрона⁷², прямо продолжающей проблематику «Манфреда». Анализ космического зла, стремление человека (или ангела) вступить с ним в контакт, индивидуализм (погруженность в себя), импульсы богоборчества — эти проблемы волновали Жуковского, о чем свидетельствует, в частности, неоконченная поэма «Аббадона» (1814) — перевод из «Мессиады» Клопштока, поэтому его внимание к перечисленным текстам Байрона было вполне закономерным. Важными для Жуковского, как об этом свидетельствуют пометы на книгах, были и историософия Байрона, и нарисованная им широкая панорама мировой истории от древней до современной, в том числе оценка Наполеона (см. строфы 36–42 третьей песни и 89–92 четвертой песни «Чайльд-Гарольда»; последние были особо отмечены Жуковским [Жилякова 1984: 431]).

Историософские размышления из «Чайльд-Гарольда» Жуковский перечитывал особенно внимательно в 1832–1833 гг. [Там же: 424], т. е. вскоре после появления первого варианта начала поэмы об Агасфере (1831)⁷³. Когда он вновь вернулся к своему замыслу незадолго

⁷¹ Отметим, что перевод И. А. Бунина и здесь неточен, в том числе, отсутствует сравнение Манфреда с Каином. Ср.: [Байрон: 469].

⁷² На этом тексте нет помет Жуковского, что само по себе, конечно, не говорит об отсутствии у поэта интереса к мистерии. Данные библиотеки Жуковского очень важны, но их не следует абсолютизировать. В частности, в ней отсутствует то семитомное английское издание 1818–1819 гг., которое купил А. И. Тургенев и по которому они с Жуковским зачитывались Байроном летом 1819 г. [Вацура 1994: 154].

⁷³ Возможно, что импульсом для обращения Жуковского к сюжету об Агасфере явилась переводная испанская повесть «Таинственный жид», опубликованная в «Московском

до смерти (1851–1852), поэма «Странствующий жид» писалась в виде исповеди Агасвера (таково написание имени Вечного жида у Жуковского) Наполеону:

Я — Агасвер, не сказка Агасвер,
Которою кормилица твоя
Тебя в ребячестве пугала, — нет! о, нет!
Я Агасвер живой, с костями, с кровью,
Текущей в жилах, с чувствующим сердцем
И с помнящей минувшее душою [Жуковский. ПСС-3: 2, 477].

Ср. упоминание “The fabled Hebrew wanderer” в «Чайльд-Гарольде»; приведенные строки Жуковского звучат как опровержение байроновского определения⁷⁴. Однако гораздо более интересна типологическая близость персонажей-«скитальцев», отразившаяся и в параллелизме заглавий поэм Байрона и Жуковского.

Странствования Чайльд-Гарольда вызваны не внешними причинами, а его внутренним состоянием: пресыщенностью, разочарованностью в жизни, тоской; странствования Агасвера — наказанием:

...Богообидчик,
Проклятью преданный, лишенный смерти,
И в смерти — жизни; вечно по земле
Бродить приговоренный ... [Там же].

У Байрона тоска становится наказанием Чайльда за отвергнутую им любовь, за неумение любить. У Жуковского первопричиной греха Агасвера, оттолкнувшего Христа от дверей своего дома, явилось отсутствие

Телеграфе» в 1830 г. (№ 2 и 3). Эта повесть стала источником для Кюхельбекера, начавшего в 1832 г. свою «поэму в отрывках» «Агасвер» (возможно, что отсюда же берет начало и огласовка имени героя у обоих поэтов). Заметим, что в предисловии к поэме Кюхельбекер сравнивает своего героя с персонажем из интересующего нас байроновского текста: «Агасвер путешествует из века в век, как Байронов Чайльд Гарольд из одного государства в другое» [Кюхельбекер: 74]. Еще одним импульсом могла послужить новелла Антония Погорельского «Посетитель магики (С английского)», опубликованная в 1829 г. в газете «Бабочка, дневник новостей, относящихся до просвещения и общежития» [Погорельский: 124–126] и представляющая собой, как указано М. А. Турьян, перевод сочинения Генри Нила “The Magician’s Visitor” [Там же: 667–668].

⁷⁴ Понятно, что мы не настаиваем на прямом «ответе» на текст Байрона. Мы лишены возможности судить о том, насколько точно Жуковский помнил это место из «Чайльд-Гарольда» в момент работы над «Агасвером».

любви. Христос произносит свой приговор «с глубоким состраданием / К несчастному столь чуждому любви» [Жуковский. ПСС-3: 2, 474]. Конечно, в первом случае речь идет о земной, чувственной любви к женщине, во втором — о милосердной любви к ближнему (Агасвер не знает, что перед ним — *Богочеловек*). Но и в том, и в другом случае под любовью подразумевается способность выйти за пределы своего «я», преодолеть эгоизм, к чему байроновский герой оказывается неспособен и что герой Жуковского обретает через страдания и смирение⁷⁵.

Очевидна и параллель Агасвера с другим — библейским и в то же время байроновским — персонажем, Каином, наказанным за братоубийство вечными скитаниями. Причем связь здесь не только типологическая, но и генетическая: библейский рассказ о Каине считается одним из источников предания о Вечном жиде; Агасвер Жуковского прямо говорит, что осужден «на казнь скитальца Каина» [Там же: 486].

Герой «Странствований Чайльд-Гарольда», как Манфред и Каин, лишен эволюции. Особенностью обработки легенды о Вечном жиде у Жуковского является перерождение героя⁷⁶, который становится христианином после встреч с мучеником Игнатием и апостолом Иоанном Богословом, крестившим Агасвера на Патмосе. Однако процесс перерождения шел долго и мучительно:

О, как я плакал, как вопил, как дико
Роптал, как злобствовал, как проклинал,
Как ненавидел жизнь, как страстно
Невнемлющую смерть любил!.. [Там же: 480] и т. д.

⁷⁵ Ср. слова изменившегося Агасвера: «Любовью к людям безнаградной — я / Любовь к Спасителю, любовь к Царю / Любви, к ея Источнику, к ея / Подателю питаю» [Жуковский. ПСС-3: 2, 490].

⁷⁶ В начале Агасвер — это «маленький человек», злобный и ничего не понимающий. Жуковский вводит тему «маленького человека» с помощью реминисценции из «Медного всадника». Агасвер, услышав непонятный ему приговор, целую ночь, бродил по улицам Иерусалима, растерянный и испуганный: «...почудилось ему, / Что грозный камень <от гроба Христа> на него идет, / Чтоб задавить. И как безумный, / Он побежал ко граду от Голгофы...» [Жуковский. ПСС-3: 2, 475]. Представляется, что ассоциация Агасвера с Евгением из «Медного всадника» придает новый и неожиданный контекст теме «маленького человека», столь широко обсуждавшейся в русской литературе 1840-х гг.

Агасвер до происшедшей с ним перемены, подобно Манфреду, лишен сна, испытывает муки от воспоминаний и жаждет забвения, пытается покончить с собой (см. стихи 595–675). Заметим, что в поэме Жуковского есть сцена, сюжетно прямо соотносящаяся со сценой из «Манфреда»: Агасвер спасает от самоубийства Наполеона на острове Св. Елены аналогично тому, как Охотник из драматической поэмы Байрона удерживает Манфреда на краю пропасти в горах Швейцарии. Важна и другая параллель. В первой сцене второго акта «Манфреда» содержится разговор, где Охотник указывает главному герою возможный путь спасения, который отвергается Манфредом:

Ты странный и несчастный человек;
 Но каковы бы ни были страданья,
 Каков бы ни был грех твой, есть спасенье:
 Терпение, смиренность и молитва.
 <...> в гневе
 Спасенья нет; неси свой крест покорно [Байрон: 475]⁷⁷.

Именно этому пути следует Агасвер у Жуковского.

Одна из центральных тем в «Странствующем жиде» — тема страданий. Здесь актуализуется параллель с другой поэмой Байрона, переведенной когда-то Жуковским — с «Шильонским узником». Агасвер, подобно шильонскому узнику, страдает не только душевно, но и физически (см. стихи 470–493). В описаниях мук Агасвера, находившегося на грани безумия, Жуковский воспользовался опытом, накопленным при переводе поэмы Байрона (именно эти места перевода вызвали особое восхищение Пушкина). Однако напомним сейчас то место в «Странствующем жиде», которое прямо отсылает к «Шильонскому узнику». В поэме Агасвер, вернувшийся в разрушенный римлянами Иерусалим, сравнивается с колодником, который увидел свою бывшую тюрьму:

...где много лет
 Лежал в цепях, — где все, кого на свете

⁷⁷ Любопытно отметить, что перевод Бунина усиливает «жуковские» коннотации. Ср. в оригинале: “Man of strange words, and some half-maddening sin, / Which makes thee people vacancy, whate’er / Thy dread and sufferance be, there’s comfort yet — / The aid of holy men, and heavenly patience — / <...> whatsoe’er thine ill, / It must be borne, and these wild starts are useless” [Byron: 3, 21].

Знал и любил, с ним вместе запертые,
В его глазах погибли [Жуковский. ПСС-3: 2, 486]⁷⁸.

Параллель с шильонским узником не случайна. Как нам представляется, она призвана оттенить принципиальное различие в авторской трактовке образов Агасвера и узника, свидетельствующее о глубокой эволюции, проделанной самим Жуковским от начала 1820-х гг. к концу жизни.

В «Шильонском узнике», когда герой возвращается к жизни после пережитого отчаяния и бросает «взор на красоту знакомых гор», он окончательно примиряется с тюрьмой:

...мне стало жаль
Моих покинутых цепей.
Когда ж на дно тюрьмы моей
Опять сойти я должен был —
Меня, казалось, обхватил
Холодный гроб; <...>
Но как ни тяжело ныла грудь —
Чтоб от страданья отдохнуть,
Мне мрак тюрьмы отрадой был [Жуковский-4: 2, 280].

Однако это примирение безнадежности («я безнадежность полюбил»), заставляющее героя и на свободе «вздохнуть» о тюрьме.

Для Агасвера возвращение к жизни связано с духовным возрождением. «...Что когда любил на свете, / Все переживший, все похоронивший», герой, «по долгой, несказанной / Борьбе с неукротимым сердцем» обретает покой:

О, благодать смирения! О, сладость
Целительной раскаянья печали
У ног Спасителя! Какою новой
Наполнился я жизнью [Жуковский. ПСС-3: 2, 489] и т. д.

⁷⁸ Аналогичный образ мы находим и в статье «О меланхолии в жизни и в поэзии». Здесь Жуковский использует этот образ при описании «тайны» древнего мира, которому присущ скрытый страх смерти, иногда прорывающийся наружу. Страх сравнивается с колодником, заключенным в темном подвале и на минуту вырвавшимся наружу, «чтобы снова попасть в руки тюремщиков и возвратиться в свое темное заключение» [Жуковский 1901: 924].

Жуковский детально описывает мучительный процесс обретения героем веры⁷⁹, являющейся для самого поэта высшей формой и высшим проявлением свободы, а также процесс добровольного принятия героем креста⁸⁰. Только после этого в поэме звучит итоговая формула Агасвера: «Я казнь мою / Всем сердцем возлюбил; она моей / Души хранитель» [Жуковский. ПСС-3: 2, 489]⁸¹. Это принципиально иной подход к теме страдания, чем в «Шильонском узнике» — не отдых от страданий, не равнодушие к ним, а смирение перед их искупляющей силой.

Характерно, что именно в этом месте «Странствующего жида» появляется тема природы как утешения, данного человеку посреди страданий земной жизни:

... тому, кто сердцем весь
 Раскаянья сосуд испил до дна,
 И Бога угадал страданьем, в руки
 К Нему из сокрушительных когтей
 Отчаяния убежал — тому
 Природа врач [Там же: 491].

И далее звучит мотив «Невыразимого»:

...Нет, о, нет,
 Для выраженья той природы чудной,
 <...> — я слов
 Не знаю [Там же],

что вновь возвращает нас к знаменитой 178 строфе из четвертой песни «Странствований Чайльд-Гарольда», о связи которой не только с элегией Батюшкова, но и с «Невыразимым» Жуковского писал В. Э. Вацуро.

⁷⁹ Путь к возрождению, по Жуковскому, всегда лежит через страдания. Эта тема пронизывает все его творчество, примеры были бы излишни. Напомним лишь наиболее близкую к «Странствующему жиду» трактовку темы в «повести» 1843 г. «Капитан Бопп»: преображение грешной души страданием и раскаянием возможно лишь через благодатную помощь свыше.

⁸⁰ Ср. «повесть» 1845 г. «Выбор креста».

⁸¹ Напомним, что та же мысль о спасительности казни, о казни как спасении души и примирении грешника с Небом развита в наиболее дискуссионной статье позднего Жуковского «О смертной казни» (1849).

Итак, как мы пытались показать, переключки с Байроном в «Странствующем жиде» достаточно многочисленны. В каждом конкретном случае мы стремились кратко определить и их функции. Как нам кажется, речь может идти о диалогической соотнесенности последней поэмы Жуковского с важнейшими темами и мотивами байроновского творчества, актуальными для раннего творчества поэта. Соотнесенность эта призвана подчеркнуть эволюцию не только героя «Странствующего жида», но и его автора.

Созданию поэмы предшествовали важные итоговые статьи Жуковского — «О меланхолии в жизни и в поэзии» (1846) и «О поэте и современном его значении» (1848), где прямо говорится о Байроне. В первой из них содержится противопоставление «поэзии христианской» («наполненной духом Евангелия») и «поэзии по распространению христианства» (отрицающей христианство). Творчество Байрона Жуковский относит ко второй категории; Байрон — христианин «только по эпохе, в которую живет, а *неверующий* по своему образу мнения и чувствования», он «присоединяет к сильному меланхолическому чувству силу негодования и презрения <...> главный источник его меланхолического негодования есть скептицизм» [Жуковский 2001: 200–201]. Напомним, что меланхолия, согласно концепции позднего Жуковского, это грусть «невозвратной утраты», легко переходящая в отчаяние, иначе говоря — это неверие в бессмертие души, неверие в Промысел Божий. Поэтому, замечает автор, «меланхолия из всех поэтических красок самая сильная» [Там же: 201], а «самый меланхолический образ представляет нам сатана. Он пал произвольно; он все отверг по гордости; он все отрицает, з н а я н а в е р н о е, что отрицаемое им есть истина» [Там же: 202]. Любопытно, что при этом Жуковский не называет ни одного текста Байрона, а перечисляет героев «Потерянного рая» Мильтона и «Мессиады» Клопштока (которую сам переводил в молодости). Можно, однако, предполагать, что в первую очередь подразумевался Люцифер из мистерии «Каин».

Уже в статье «О меланхолии...» Жуковский противопоставляет Байрона Вальтеру Скотту и затем подробно развивает этот тезис в следующей статье. Трудно сказать, уловил ли он невольный иронический эффект этого противопоставления. Дело в том, что добрые

отношения и взаимное уважение двух писателей-современников были широко известны, и именно мистерию «Каин» Байрон почтительно посвятил своему другу «Сэру Вальтеру Скотту, баронету», с согласия и к полному удовольствию последнего.

В статье «О поэте и современном его значении» Жуковский доводит свои рассуждения о Байроне до логического конца, прямо заявляя: «Его гений имеет прелесть Мильтонова сатаны, столь поражающего своим помраченным величием <...> в Байроне <...> есть сила, стремительно влекущая нас в бездну сатанинского падения»⁸². Правда, Жуковский делает оговорку:

Байрон сколько ни тревожит ум, ни повергает в безнадежность сердце, ни волнует чувственность, его гений все имеет высокость необычайную (может быть, от того еще и губительнее сила его поэзии), мы чувствуем, что рука судьбы опрокинула создание благородное и что он прямодушен в своей всеобъемлющей ненависти — перед нами титан Прометей, прикованный к скале Кавказа и гордо клянущийся Зевеса, которого коршун рвет его внутренность [Жуковский 2001: 165–166].

Что же заставило Жуковского после таких рассуждений вновь обратиться к байроновским темам и мотивам в своей итоговой, как он сам считал, поэме «Странствующий жид»?

Полагаем, что возможный ответ следует искать в двух плоскостях. Первая — значение Байрона в современном ему мире, поэтическая сила его «мрачной разочарованности», воздействие которой Жуковский испытал на себе. Желая противостоять обаянию байронизма, Жуковский выбирает персонажа и сюжет, которые потенциально могли быть развиты в богоборческом, т. е. байроновском ключе (как протест против жестокого наказания за невольную вину) и создает собственную — христианскую — версию истории Вечного жида. Симптоматично, что слушателем исповеди Агасвера у Жуковского становится Наполеон⁸³, который как «властитель дум» составлял

⁸² Понятно, что Жуковский намеренно выстраивает полемически заостренный и стереотипный образ Байрона; полагаем, что причины этого следует искать в реакции Жуковского на литературную ситуацию, против, так сказать, «последствий» байронизма (далее в статье следует инвектива против Гейне).

⁸³ Интересные наблюдения об образе Наполеона высказаны в упоминавшейся нами работе Т. Н. Степанищевой [Степанищева 59–62].

в сознании людей начала XIX в. своего рода рифменную пару Байрону. Таким образом, один кумир эпохи прямо введен в текст, другой остается скорее в подтексте, но присутствие обоих необходимо, чтобы *credo* Жуковского могло прозвучать как можно более убедительно.

Вторая плоскость, где можно попытаться найти ответ на поставленный вопрос — особенность творческой манеры Жуковского. Его основным творческим принципом являлся перевод. Никто из исследователей не прошел мимо письма Жуковского к Уварову от 12/24 сентября 1847 г., где поэт подробно описывает свой труд над переводом «Одиссеи». Однако содержащееся в нем определение «Одиссеи» как собственного оригинального сочинения Жуковского почему-то не привлекло надлежащего внимания. По словам поэта, немецкий подстрочник передавал ему «буквальный смысл “Одиссеи”», это был материал здания,

...недоставало только красоты, стройности и гармонии. <...> мне надлежало из данного нестройного выгадывать скрывающееся в нем стройное, чутьем поэтическим отыскивать красоту в безобразии и творить гармонию из звуков, терзающих ухо <...>. В этом отношении и перевод мой может называться произведением оригинальным [Жуковский-4: 4, 659].

Несколько далее Жуковский прямо называет свою работу «угадыванием» и «подслушиванием».

Своему письму Жуковский придавал принципиальный смысл, характеризуя его как свою «поэтическую исповедь». Он формулирует здесь общие законы своего творчества. Творчество он понимает как процесс превращения чужого текста/замысла, идеи в свой оригинал, т. е. *словесное* (фонетическое, лексическое, синтаксическое, метрико-ритмическое) *воплощение на своем языке* (важно подчеркнуть, что не только на русском, но и на языке Жуковского) *имеющейся уже в литературе* (не важно, в какой литературе и на каком языке) *мысли* (ей, как правило, соответствует чужой текст).

В «Невыразимом» он определяет творчество как процесс пересоздания («создание в словах пересоздать»). *Пересоздание*, по Жуковскому, отнюдь не означает тиражирования — это трансформация, преобразование, творчество в высшем онтологическом смысле (точнее — сотворчество). Поэтому он и не может быть назван переводчиком

в строгом смысле слова. Сближение или, наоборот, отдаление от переводимого текста связано у Жуковского не с ростом его поэтического или переводческого мастерства, а с изменением его собственного замысла, его внутренней установки.

Как известно, пристрастие Жуковского к переводу вызывало нарекания у современников, требовавших от него оригинальной поэзии. Своей итоговой поэмой Жуковский как бы пытается ответить на эти упреки — «Странствующий жид» не является переводом чужого литературного текста. И все-таки это перевод — перевод на язык Жуковского распространенного в литературе первой половины XIX в. сюжета, позволившего поэту говорить о своих внутренних, глубоко личных переживаниях. С точки зрения «биографии души» этот текст, конечно, «автобиографический». Агасвер для Жуковского символизирует всякого христианина, в том числе и автора поэмы⁸⁴, что возвращает сюжету его универсальность, давшую поэту возможность заново «проговорить» глобальные проблемы человеческого бытия и животрепещущие современные проблемы, среди которых существенное место занимает концепция развития современной литературы⁸⁵.

Мы стремились показать, что при отсутствии у «Странствующего жида» непосредственного «претекста» в традиционном смысле, и здесь чужие (как и собственные ранние) тексты необходимы были Жуковскому как импульсы для создания своего итогового произведения. Мы указали лишь на одну группу таких импульсов, связанных с творчеством Байрона.

2000

⁸⁴ Дополнительным аргументом здесь может служить то обстоятельство, что Агасвер у Жуковского сделан поэтом, причем ему переданы любимые идеи автора, выраженные ранее в «Камоэнсе» (см. ст. 1577–1581; мы не можем здесь развивать этот, как и многие другие, сюжеты, в частности, переключки «Странствующего жида» с «Двумя сценами из Фауста»).

⁸⁵ Если позволить себе несколько вольную аналогию с поздним Гоголем, то можно назвать статьи Жуковского 1840-х гг. (не только затронутые нами) аналогом «Выбранных мест...», а «Странствующего жида» — аналогом замысла «Мертвых душ», где те же идеи автора должны были выразиться в художественном повествовании.

ПУШКИН И ЖУКОВСКИЙ В 1830-е ГОДЫ (точки идеологического сопряжения)

Человеческая близость Жуковского и Пушкина — факт широко известный и подтверждаемый многочисленными свидетельствами обоих поэтов, а также их современников. В 1830-е гг. эта близость углубилась благодаря постоянному личному общению, хотя это счастливое для поэтов обстоятельство почти лишило исследователей письменных документов, о чем нельзя не сожалеть. Однако контакты 30-х гг. во многом основаны на совместно пережитых событиях середины 1820-х гг., к которым нам придется также обратиться.

Н. Я. Эйдельман, проследивший этапы взаимоотношений друзей-поэтов, привел выразительную хронику заступничеств Жуковского за Пушкина и особо выделил роль писем Жуковского в преодолении пушкинского кризиса конца 1824 г., когда поэт в Михайловском был близок к самоубийству (см.: [Эйдельман 1987: 365])⁸⁶. Мы бы хотели вновь вернуться к этим письмам и высказать мысль, что в них Жуковский не просто морально поддержал Пушкина, но сформулировал новую жизненную программу, совпавшую с ритмом внутреннего развития самого Пушкина и поэтому им принятую и обусловившую его дальнейшие решения и поступки.

Рубеж 1825–1826 гг. — переломный для Пушкина. Он долго и мучительно обдумывает возможности компромисса с властью, который в конце концов и был ему предложен императором Николаем 8 сентября 1826 г. Главным результатом встречи с царем для Пушкина стало его согласие на участие в деле государственного строительства, но участие в совершенно особом качестве — в роли национального поэта⁸⁷. Этот путь, собственно, и был предуказан Пушкину Жуковским в письмах 1824–1826 гг. Тогда начался тот диалог о роли поэта и

⁸⁶ О роли писем Жуковского в судьбе Пушкина см. также: [Иезуитова: 201–202].

⁸⁷ Ср. важную для Пушкина более позднюю формулировку в письме П. А. Плетневу от 22 июля 1831 г.: «Царь взял меня в службу — но не в канцелярскую, или придворную, или военную — нет, он дал мне жалование, открыл мне архивы, с тем, чтоб я рылся там, и ничего не делал. Это очень мило с его стороны, не правда ли?» [Пушкин. ПСС-16: 14, 198].

поэзии в культуре, который был насущно необходим Пушкину михайловского периода, который длился и в дальнейшем и был продолжен Жуковским после гибели Пушкина; затем в него включился и Гоголь. Проследим, как формулировалась эта новая культурная функция.

В ноябре 1824 г., когда Жуковский обращался к Пушкину: «ты имеешь не дарование, а гений», «ты рожден быть великим поэтом», «по данному мне полномочию предлагаю тебе *первое* место на русском Парнассе» [Пушкин. ПСС-16: 13, 120], он говорил очень важные ободряющие слова, но они еще находились в русле традиционных для 1810–1820-х гг. определений места поэта в литературе. Однако уже в следующем письме в апреле 1825 г. Жуковский вплотную подошел к той формулировке, которая по-новому обозначила место Пушкина в русской литературе: «ты должен быть поэтом России» [Там же: 164]; в апреле 1826 г. — «честью и драгоценностью России» [Там же: 271]⁸⁸.

Жуковский выражает, по сути, ту же мысль, что и в формуле «национальный поэт», которая затем была высказана Гоголем в статье 1834 г. («При имени Пушкина тотчас осеняет мысль о русском национальном поэте» — начало статьи «Несколько слов о Пушкине») и которую сам Жуковский начнет последовательно применять к Пушкину в 1837 г.: «Россия лишилась своего любимого национального поэта» [Жуковский-4: 4, 602]; «он <Пушкин> просто русский национальный поэт, выразивший в лучших стихах своих все, что дорого русскому сердцу» [Там же: 623]. В 1825 г. в словах Жуковского звучит лишь

Такая «служба», которая совпадала бы с собственными творческими планами и позволяла сохранить независимость, — единственная, которая могла его устроить.

⁸⁸ По сути, Жуковский предлагал Пушкину ту роль, которую прежде связывал с собой. Он так писал об этом А. И. Тургеневу 21 октября 1816 г., когда тот хлопотал для него перед Александром I о пенсии: «Неужели должно непременно *просить* внимания? Довольно того, чтоб его стоить! Внимание Государя есть святое дело. Иметь на него право могу и я, если буду Русским поэтом в благородном смысле сего имени. А я буду! Поэзия <...> должна иметь влияние на душу своего народа, и она будет иметь это благотворное влияние, если поэт обратит дар свой к этой цели. Поэзия принадлежит к народному воспитанию. И дай Бог в течение жизни сделать хоть шаг к этой прекрасной цели» [Жуковский 1895: 163]. См. замечания об эволюции восприятия Жуковским назначения поэта: [Иезуитова: 161]. Интересно наблюдать, как некоторые реплики, в переписке с Тургеневым принадлежавшие самому Жуковскому, в его переписке с Пушкиным переходят к младшему другу.

надежда, призыв: «Перестань быть эпиграммой, будь поэмой», будь «Бейрон на лире, а не Бейрон на деле» [Пушкин. ПСС-16: 13, 230] — но одновременно уже и требование: «с *высокостью гения*» соединить «и *высокость цели!*» [Там же]. Исполнение этого требования Жуковский считает непременным условием освобождения Пушкина из ссылки, но — шире — и условием любви России к Пушкину (см.: [Там же: 271]).

Жуковский предлагает Пушкину новую жизненную и историческую роль, и важно, что, несмотря на полемический выпад Пушкина в письме к Жуковскому от 20-х чисел апреля 1825 г.: «Ты спрашиваешь, какая цель у “Цыганов”? вот на! Цель поэзии — поэзия...» [Там же: 167], Пушкин эту роль принял.

Идея национального поэта — категория романтизма. Сам Пушкин начинает вводить ее в употребление в статье «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен Крылова», когда он назвал Крылова «истинно-народным поэтом» и представителем «духа» народа [Там же: 11, 34]. Естественно, что в 1825 г. Пушкин и Жуковский подчеркивают разные аспекты понятия «народный/национальный поэт», однако различия вызваны скорее контекстом и прагматикой конкретных высказываний. Выдвигая Крылова на роль народного поэта, Пушкин не мог не понимать, что этот выбор с неизбежностью влечет за собой признание неразрывности с названной ролью политического консерватизма. Во всяком случае Крылов явно не совмещался с «ребячеством» и «бунтом», о чем как раз писал Жуковский Пушкину. Народный поэт должен быть принят и признан таковым не только либеральной молодежью, но и светом, и правительством — эта мысль с очевидностью вытекала из выдвижения кандидатуры Крылова и «разводила» два понятия: «национального гения» (поэта — вольного импровизатора, творящего лишь по вдохновению) и поэта, выражающего идею нации. Очевиден был и другой аспект, неразрывный с творчеством Крылова, — коротко обозначим его как «идею народности», столь занимавшую Пушкина в 1820–1830-е гг.

Проблема взаимоотношения поэта и власти постоянно находилась в поле зрения Пушкина михайловского периода и явно переросла для него собственную биографическую проблему ссыльного писателя.

Например, в письме к Бестужеву в конце мая – начале июня 1825 г. Пушкин, казалось бы, неожиданно оспаривал мысль Бестужева о вреде покровительства поэтам со стороны власть имущих. При этом здесь же Пушкин особо выделил независимость как характерную черту, присущую русской поэзии и русским поэтам («Прочти послание к А<лександр>у» (Жук.<овского> 1815 году). Вот как русский поэт говорит русскому царю» [Пушкин. ПСС-16: 13, 179]).

В контексте цитированных рассуждений середины 1820-х гг. и у Пушкина, и у Жуковского закономерно всплывает имя Карамзина. Можно считать признанным факт, что именно Карамзин выработывал в русской культуре модель взаимоотношений независимого в своих суждениях гражданина и монарха⁸⁹. Однако подчеркнем, что в то время, когда Карамзин «запросто» беседовал с Александром I, он имел официальный статус государственного историографа с соответствующим чином и жалованием. Пушкин же начинал осваивать роль, не имевшую служебного статуса и не подкрепленную «Табелью о рангах». Роль эта находилась в явном противоречии с его общественным положением, что создавало для него дополнительные сложности. В 1830-е гг., когда пушкинская служебная карьера возобновилась, противоречие сделалось еще более очевидным. Однако в 1826 г. эти трудности были еще впереди.

Итогом знаменитого свидания Пушкина и Николая в Чудовом монастыре для русской литературы явились, с одной стороны, признание верховной властью необходимости союза между нею и словесностью (пусть временного, вынужденного и тактически обусловленного), а с другой — принятие на себя Пушкиным статуса национального поэта. Публично этот сложный альянс нашел выражение в известных пушкинских стихотворениях рубежа 1820–1830-х гг., жестко названных друзьями «шинельными». Двусмысленные слова Чаадаева в письме к Пушкину от 18 сентября 1831 г. по поводу официально одобренного стихотворения «Клеветникам России»: «Вот вы, наконец, и национальный поэт; вы, наконец, угадали свое призвание. Не могу достаточно выразить свое удовлетворение» ([Там же: 14, 439]; оригинал

⁸⁹ Отсылаю здесь к ставшим классическими работам по Карамзину Ю. М. Лотмана, В. Э. Вацура, Н. Я. Эйдельмана.

по-французски) красноречиво свидетельствуют о том, что современники связывали понятие «национальный поэт» с определенными отношениями с правительством.

Первым пушкинским «экзаменом на лояльность» стала заказанная ему записка «О народном воспитании» — экзамен трудный и почти поэтом проваленный⁹⁰. Для нас сейчас будет важно, что записка содержит анализ общественных настроений в России 1810–1820-х гг. и своего рода очерк предыстории декабризма и включает упоминание единственного имени декабриста — Николая Тургенева. Оно было внесено Пушкиным уже в беловой текст, в результате чего парадная «подносная» рукопись оказалась испорченной. Через пару месяцев после завершения пушкинской записки в начале 1827 г. Жуковский создает свою записку, содержащую характеристику общественной атмосферы конца 1810-х – начала 1820-х гг. — «Записку о Николае Тургеневе».

Учтем, что Пушкин и Жуковский не виделись с 1820 г. по октябрь 1827 г. В момент возвращения Пушкина из Михайловского Жуковский находился за границей, где и писал свою «Записку о Николае Тургеневе», поэтому о прямом обмене информацией по столь деликатному предмету не могло быть речи. Тем знаменательнее совпадение имен и целей высказываний о Тургеневе. В обоих случаях это попытка содействовать смягчению участи «декабриста без декабря» (спасти того, кого еще можно спасти). Для нас важны и другие точки пересечения в рассуждениях Пушкина и Жуковского, свидетельствующие об их внутренней близости.

Первая из них — мысль о цивилизующей роли просвещения, о несовместимости «истинного» просвещения с бунтом. Пушкин пишет:

Н. Тургенев, воспитывавшийся в Гетин.<генском> унив.<ерситете>, не смотря на свой политический фанатизм, отличался посреди буйных своих сообщников нравственностью и умеренностью — следствием просвещения истинного и положительных познаний [Пушкин. ПСС-16: 11, 45].

По сути, на тех же мыслях основывает свою оправдательную «Записку о Николае Тургеневе» и Жуковский. Подробный анализ этого интереснейшего и почти не анализировавшегося документа должен

⁹⁰ Подробнее см. об этом: [Эйдельман 1987].

стать предметом специальной работы⁹¹. Сейчас отметим только точки пересечения с Пушкиным. Жуковский пишет:

Тургенев, это правда, всегда имел образ мыслей свободный, но никогда не любил необузданности, ибо всегда выше всего уважал закон <...> никакой энтузиазм не мог ослепить его сердца и из нравственного человека, который до тех пор следовал строгим правилам, сделать низкого предателя.

...исключительная, страстная привязанность Тургенева к одной идее <освобождения крестьян. — Л. К.> весьма естественно объясняет, почему он, несмотря на здравый ум свой, на характер твердый и на дельные свои занятия и никогда не быв ветренным энтузиастом, мог вступить в общество молодых людей <...> Он хотел просто иметь влияние на мнения, хотел распространить несколько здравых идей [Жуковский. ПСС-12: 10, 18–19].

Второй важный тезис, сближающий обе записки (в том числе, и своей неоднозначностью и тенденциозностью): тайные общества конца 1810-х гг. — это дань общему либеральному духу эпохи и дань моде. Жуковский прямо утверждает, что тайное общество «не имело в себе ничего преступного», поскольку «в уставе сего общества была означена одна общепользная цель, согласная с общим порядком». Как подчеркивает Жуковский, до момента запрещения тайных обществ в России правительство может поставить в вину их членам лишь либеральные разговоры. «Но такие разговоры Тургенев слышал и вне общества: они были просто болтовня, а не заговор», — заключает Жуковский [Там же: 200]. Свою защиту Тургенева он строит на том, что главное тургеневское устремление — освобождение крестьян — могло быть осуществлено только царем, следовательно Тургенев не мог желать уничтожения самодержавия (ср. с любимой пушкинской мыслью о том, что в России правительство — «единственный европеец»).

Следующий важный мотив интересующих нас документов — благодарность к монарху за его благодеяния, исключая «преступные замыслы». Мотив благодарности, как подчеркивал Н. Я. Эйдельман, составляет одну из глубинных подоснов создания записки «О народном воспитании». В свою очередь Жуковский, доказывая непричастность Тургенева к замыслам царевубийства, прямо пишет, что как

⁹¹ Ряд интересных и важных наблюдений содержится в новейшей работе: [Самовер].

«нравственный человек» Тургенев не мог превратиться в предателя, «способного одною рукою принимать благодеяния, а другою заносить нож на своего благотворителя <Александра I>» [Жуковский. ПСС-12: 10, 18]. Мотив благодарности станет одним из лейтмотивов в последующей истории взаимоотношений Пушкина с Николаем I. Высказывания Пушкина на эту тему многочисленны. Приведем, пожалуй, самую выразительную формулировку из письма к жене около 14 июля 1834 г., родившуюся в момент кризиса во взаимоотношениях с царем: «Я не хочу, чтоб могли меня подозревать в неблагодарности. Это хуже либерализма» [Пушкин. ПСС-16: 15, 180].

В «Записке о Н. Тургеневе» Жуковский замечательным образом предостерегает правительство Николая от излишней подозрительности, от недоверия к благонамеренным людям, которое может привести к изоляции верхов и к утрате ими просвещенных союзников. Для доказательства своей точки зрения Жуковский использует самый сильный и одновременно двусмысленный для власти аргумент: он прямо заявляет о своей осведомленности о существовании «Союза благоденствия» и о знакомстве с «Зеленой книгой». Он констатирует: «Цель Общества показалась мне благонамеренною; но я не вступил в него не потому, чтобы почитал его преступным или вредным, но потому только, что не хотел на себя налагать никакой зависимости» [Жуковский. ПСС-12: 10, 22]⁹².

На собственном примере Жуковский стремится подчеркнуть, что внеправительственная, даже тайная, деятельность не обязательно является антиправительственной. Существенны в этой связи и упоминания об «Арзамасе», членами которого были Тургенев и другие заговорщики. Жуковский называет его «шуткой» и предостерегает от использования факта членства в этом литературном обществе для политических обвинений, апеллируя к имени Карамзина (не имея возможности сейчас углубиться в этот сюжет, отметим лишь знаменательные полемические пересечения с записками Булгарина «Нечто

⁹² Это обстоятельство подтверждает С. Н. Трубецкой, вспоминая о том, как Жуковский по прочтении «Зеленой книги» высоко отозвался о ее идеях и целях, но усомнился в том, что он сам в состоянии соответствовать ее требованиям и поэтому отверг предложение о вступлении в тайное общество. См. об этом: [Дубровин; Иезуитова: 160].

о Царскосельском Лицее и о духе оногo» и «<Нечто об Арзамасском обществе>» [Видок Фиглярин: 104–115]⁹³).

Не менее отчетливо мысль о необходимости доверия к независимому мнению со стороны правительства звучит в пушкинской записке «О народном воспитании».

Записки Пушкина и Жуковского 1826–1827 гг. направлены к общей цели — выработать достойный стиль отношений между независимым, просвещенным и мыслящим гражданином и разумным правительством, в частности, — стиль отношения поэта и власти. Горькие разочарования, постигшие поэтов на этом пути в дальнейшем, известны. Глубокая горечь звучит в письмах Жуковского к Николаю 1830-х гг. и в его откликах на смерть Пушкина — эти строки настолько всем памяты, что вряд ли есть необходимость цитировать.

Понятно, что выработка концепции взаимоотношений поэта с властью естественным образом влекла за собой размышление над природой этой власти. О пушкинской концепции самодержавия в 1830-е гг. написано немало; отчасти рассматривалась и концепция Жуковского. Наша задача — указать на некоторые точки пересечения их позиций в этом вопросе, причем исчерпать тему мы отнюдь не рассчитываем.

Назовем хотя бы статьи Жуковского из «Собирателя» 1829 г. (хрестоматии, составленной им для вел. кн. Александра Николаевича). Представляется, что под следующими заветами монарху Пушкин охотно бы подписался:

Верь, что власть царя происходит от Бога, но верь сему не для того, чтобы поставить себя выше суда людей, а для того, чтобы подчинить себя верховному суду Бога;

Уважай закон и научи уважать его своим примером: закон, пренебрегаемый царем, не будет храним и народом⁹⁴. Люби и распространяй

⁹³ Тонко уловив правительственный заказ, Булгарин не отрицал в своих записках пользы просвещения. Он подчеркнул тот изъян, который следовало найти для объяснения происшедших событий: «В просвещении — пренебрежено главнейшее: *воспитание* и направление умов к полезной цели посредством литературы» [Видок Фиглярин: 107].

⁹⁴ Ср. в дневнике Пушкина 1833 г. отрицательный отзыв о деле Бринкена: «г<осударь> не приказал его судить по законам <...> это за чем? <...> Прилично ли г<осударю> вмешиваться в обыкновенный ход судопроизводства?» [Пушкин. ПСС-16: 12, 315].

просвещение: оно сильнейшая подпора благонамеренной власти⁹⁵; народ без просвещения есть народ без достоинства; им кажется легко управлять только тому, кто хочет властвовать для одной власти; но из *слепых* рабов легче сделать свирепых мятежников, нежели подданных *просвещенных*, умеющих ценить благо порядка и законов. *Уважай общее мнение*: оно часто бывает просветителем монарха; оно вернейший помощник его <...> мысли могут быть мятежны, когда правительство притеснительно или нерадиво <...> *Люби свободу*, то есть уважай и личную безопасность и права мысли каждого⁹⁶ <...>. Свобода и ненарушимость закона одно и то же. <...> *Владычествуй не силою, а порядком*: истинное могущество государя не в числе его воинов, а в твердом благосостоянии народа. Будь верен слову <...> *Окружай себя достойными тебя помощниками*: заблуждение царя, удаляющее от него людей превосходных, предаёт его на жертву корыстолюбивым рабам, губителям его чести и народного блага⁹⁷. *Уважай народ свой* [Жуковский. ПСС-12: 10, 24] и т. п.

Выделим два сюжета 1830-х гг., привлёкших внимание обоих поэтов и, конечно, обсуждавшихся ими в тех беседах, в содержание которых нам так трудно проникнуть. Первый связан с холерными бунтами и интерпретацией Пушкиным и Жуковским поведения царя во время эпидемии холеры в 1830–1831 гг. Ни Пушкин, ни Жуковский не были свидетелями появления Николая в холерной Москве 29 сентября 1830 г., «усмирения» бунта на Сенной площади 23 июня 1831 г., поездки царя в Новгородские военные поселения в июле того же года. Интерпретация производится обоими на основании свидетельств очевидцев, чья информация внушала поэтам полное доверие.

⁹⁵ Именно об этом писал Пушкин в записке «О народном воспитании».

⁹⁶ Право на независимость мысли постоянно отстаивалось Пушкиным. Конфликт с правительством в 1830-е гг. как раз и возник на почве нарушения «личного суверенитета»: «Теперь они смотрят на меня как на холопа, с которым можно поступать как им угодно. <...> Я, как Ломоносов, не хочу быть шутком ниже у господ бога» [Пушкин. ПСС-16: 15, 156].

⁹⁷ Облик деятелей, окружающих трон, — одна из любимых пушкинских тем в 1830-е гг. Ср. его внимание к рассказам о екатерининских вельможах и об императрице Екатерине, ценившей людей с независимым характером, а также критические высказывания об окружении Николая: о ничтожестве Кочубея, о низости Уварова [Пушкин. ПСС-16: 12, 331, 337] и мн. др. Ср. также интерес к этой проблеме Жуковского (дневник, публ. Иезуитовой).

Пушкин реагирует на приезд Николая в Москву анонимной публикацией в «Телескопе» стихотворения «Герой», где дата прямо указывала на связь между текстом и недавними событиями⁹⁸. Историческому мифу, прославлявшему человеколюбивый подвиг Наполеона в Яффе, противопоставлялся реальный подвиг русского императора. Во всех последующих откликах на поведение Николая во время холерной эпидемии⁹⁹ Пушкин постоянно подчеркивает его личное бесстрашие, решимость, энергию, умение говорить с толпой, и все же оценка поведения царя далеко не однозначна.

Пушкин не согласен расценивать поступки Николая лишь с «поэтической»¹⁰⁰ точки зрения. Личное поведение царя для Пушкина — часть государственной политики. И в письмах, но особенно в дневниковых записях от 26 и 29 июля 1831, которые Пушкин собирался обрабатывать для своей неосуществившейся газеты «Дневник», он говорит о «неприличии» для монарха площадных «прений» с толпой, о невозможности «явиться везде, где может вспыхнуть мятеж» в России с ее расстоянием в «12 000 верст в ширину» [Пушкин. ПСС-16: 12, 199].

Трудно не усмотреть здесь параллели в поведении Николая и Петра I, с его известным стремлением во все вмешаться лично. Нельзя с уверенностью сказать, приходила ли эта параллель в голову Пушкину — историку Петра — именно в ту минуту, когда он записывал в своем дневнике это рассуждение. Типологическая параллель, однако, бесспорна, что говорит о неизбежной двусмысленности любых исторических аналогий. В разговоре с Николаем 8 сентября 1826 и в «Стансах», проводя параллель между ним и Петром и даруя тем самым молодому монарху историческую роль, Пушкин, конечно же, имел в виду иные аспекты¹⁰¹.

⁹⁸ Н. Я. Эйдельман справедливо подчеркнул, что анонимность публикации должна была снять с Пушкина подозрения в лести. См.: [Эйдельман 1984: 134].

⁹⁹ См. письма Нащокину 26 июня, 29 июля, Осиповой 29 июня, 29 июля, Вяземскому 3 июля, 3 августа 1831 г. и в Дневнике 1831 г.

¹⁰⁰ Ср. слова Пушкина в письме к Вяземскому 1 июня 1831 о героизме восставших поляков: «Всё это хорошо в поэтическом отношении. Но все-таки их надобно задушить» [Пушкин. ПСС-16: 14, 169].

¹⁰¹ См. об этом: [Лотман 1995: 367–368]. Идея Р. Г. Скрынникова о том, что разговор мог идти о «Борисе Годунове», нам не кажется доказательной. Ср.: «Поэт говорил с царем

В дневнике 1831 г. поэт продолжает:

Расправа полицейская должна одна вмешиваться в волнения площади, — и **царской голос не должен угрожать ни картечью, ни кнутом**. Царю не должно сближаться лично с народом. Чернь перестает скоро бояться **таинственной власти**, и начинает тщеславиться своими сношениями с государем [Пушкин. ПСС-16: 12, 199] (здесь и далее выделено нами. — Л. К.).

Пушкин занимает здесь карамзинскую позицию сурового политика, Жуковский же был склонен смотреть на события 1831 г. «поэтически».

Жуковский изложил свое видение событий в письме принцессе Луизе Прусской от 5/17 июля 1831 из Петергофа. Письмо-статья посвящено сцене на Сенной площади 23 июня 1831 г., которая, по мнению Жуковского, «по истине редко встречается в истории и которая не будет изложена в газетах так, как бы следовало»; «подобная сцена могла бы занять прекрасную страницу у Тита Ливия (но у Тита Ливия – христианина)» [Жуковский 1901: 886, 887]¹⁰². Так же, как у Пушкина, в центре рассуждений — вопрос об отношении царя и толпы. И вот здесь мы можем явственно ощутить различия в подходе поэтов к проблеме.

Жуковский как раз склонен делать упор на «поэтической» стороне: появление царя успокоило народ и восстановило доверие к власти «присутствием самодержавного величия и **магическим обаянием** героической отваги» [Там же: 887]. Вместо грозной реплики «на колени!», запечатленной современниками, Жуковский вкладывает в уста Николая программную речь о необходимости покаяния, доверия к Провидению и к верховной власти. У Жуковского падение народа на колени происходит в невольном порыве: когда царь «обнажил голову, обернулся к церкви и перекрестился», «вся толпа, по невольному движению, падает ниц с молитвенными возгласами».

не о политике, не о реформах, а о литературе, о поэзии и — прежде всего — о только что написанной драме “Борис Годунов”» [Скрынников: 10].

¹⁰² Ср. аналогии, проводившиеся между Титом Ливием и Карамзиным, в частности, в пушкинских «Отрывках из писем, мыслях и замечаниях» (1827): «Некоторые остряки за ужином переложили первые главы Тита Ливия слогом Карамзина» [Пушкин. ПСС-16: 11, 57].

Эпизод из современной истории становится для обоих поэтов поводом для важных обобщений. Однако если Жуковского он вдохновил на очередное развитие утопического проекта «отеческого» самодержавия»¹⁰³, то Пушкина склонил к анализу психологии толпы и возможных политических последствий эксплуатации самодержцем «личностного фактора». В отличие от Жуковского, Пушкин пришел к выводу, что личное обаяние царя («**магическое обаяние** героической отваги») не может быть опорой самодержавной власти.

Однако мы помним, что в других текстах 1830-х гг. (и, так сказать, в ином дискурсе) Пушкин как бы занимал позицию Жуковского и был склонен делать ставку как раз на личность правителя. На этом основана концепция «милости» в «Капитанской дочке», «Пире Петра Первого» и др. Таким образом, различия в позициях между Пушкиным и Жуковским оказываются не столь уж непреодолимыми.

Второй интересующий нас эпизод относится к 1834 г. и связан с открытием в Петербурге Александровской колонны, описанным Жуковским в статье «Воспоминание о торжестве 30-го августа 1834 года». Пушкин, по его признанию, «выехал из П<етер>б<урга> за 5 дней до открытия Александровской колонны, чтоб не присутствовать при церемонии вместе с камер-юнкерами» [Пушкин. ПСС-16: 12, 232], однако еще в ноябре 1833 г. в связи с рассуждениями об «упадке» гвардии не без иронии отметил в своем дневнике: «При открытии Александровской колонны, говорят, будет 100 000 гвардии под ружьем» [Там же: 316].

Жуковский был свидетелем и участником торжества. Его описание, мало затронутое исследовательской рефлексией¹⁰⁴, касается не только события 30-го августа. Интересует оно нас сейчас с вполне определенной точки зрения — с точки зрения переключки с пушкинской позицией конца 1820-х – нач. 1830-х гг. На цитатном уровне мы

¹⁰³ Анализируя суждения Жуковского, нельзя не иметь в виду, что их адресатом был член иностранного королевского дома, что не могло не наложить на текст вполне определенного отпечатка.

¹⁰⁴ Оно лишь упоминается в известной книге: [Осват, Тименчик: 37–38].

обнаружили пока только одну¹⁰⁵ микроцитату из «Полтавы» (у Жуковского: «Россия, созданная веками, бедствиями, победою», у Пушкина: «...кровавый след / Усилий, бедствий и побед»), однако знаменательно место поэмы, к которому отсылает Жуковский: «Прошло сто лет — и что ж осталось / От сильных, гордых сих мужей...». Сквозь этот текст из «Полтавы» уже просвечивает другой — «Медный всадник. Петербургская повесть», который и становится, как нам кажется, главным предметом диалога в статье Жуковского.

Хотя сам Жуковский утверждал, что 30 августа испытал вдохновение, но, по его словам, «это было не творческое вдохновение поэта, украшающее или преобразующее сущность»: «Здесь поэзия безмолвна <...> Здесь можно только описывать, и чем проще, тем вернее будет описание, тем более будет в нем поэзии» [Жуковский. ПСС-12: 10, 29]. Разумеется, не следует поддаваться искушению воспринимать эти слова буквально. Перед нами идеологический текст, прекрасно организованный риторически, содержащий концепцию будущего развития империи, какой ее видит Жуковский.

Среди многих интересных моментов статьи назовем сейчас мотив «военной столицы», организующий описание торжества, и выделим сравнение Александровской колонны с фальконетовским Медным всадником, несомненно, составляющее концептуальный стержень всего текста. Жуковский пишет:

Там, на берегу Невы, подымается скала, дикая и безобразная, и на той скале всадник, столь же почти огромный, как сама она; и **этот всадник, достигнув высоты, осадил могучего коня своего на краю стремнины;** и на этой скале написано **Петр** <...> и в виду этой скалы воздвигнута

¹⁰⁵ Не считаем упомянутых выше «100 000 гвардии» (ср. у Жуковского: «стояла в ружье стотысячная армия»), т. к. речь идет о пушкинском дневнике, но отметим, что сведение о численности войска на параде могло попасть к Пушкину от того же Жуковского. Заметим еще некоторые ситуативные переключки со сценой на Девичьем поле из «Бориса Годунова», но они могут быть обусловлены сходством описываемых ситуаций. Есть еще одна «переключка», так сказать, с будущим текстом — пушкинским «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» (в нем, кстати, появляется Александрийский столп), — со строками, где называются народы России. У Жуковского: «в этой стотысячной армии под одними орлами и русский и поляк, и ливонец и финн, и татарин и калмык, и черкес и боец закавказский» [Жуковский. ПСС-12: 10, 31]. Здесь появляется имперская тема, существенная для Пушкина [Федотов: 141–162] и для Жуковского.

ныне другая, несравненно огромное, но уже не дикая, из безобразных камней набросанная громада, а стройная, величественная, искусством округленная колонна; <...> и на высоте ее уже не человек скоропреходящий, а вечный сияющий ангел, и под крестом сего ангела издыхает то чудовище, которое там, на скале, полу-раздавленное, извивается под копытами конскими; и между сими двумя монументами (вокруг которых подьются здания великолепныя, и Нева кипит всемирною торговлею)... [Жуковский. ПСС-12: 10, 31].

Отнюдь не пытаясь провести прямой аналогии между столь разными по своей природе и по объему текстами, как поэма и статья, заметим, что параллель между двумя всадниками, на наш взгляд, очевидна. Ср. у Пушкина: «И прямо в темной вышине¹⁰⁶ / Над огражденною скалою / Кумир с простертою рукою / Сидел на бронзовом коне», и главное: «Не так ли ты над самой бездной, / На высоте, уздой железной / Россию поднял на дыбы?». Если добавить к этому, что статья Жуковского начинается описанием грозы — разбушевавшейся стихии, то параллель делается еще выразительнее.

Условно говоря, Жуковский как бы создает свою версию «петербургского текста» — совсем не полемическую, а, так сказать, «в пандан» пушкинскому, в его продолжение. Этот текст обращен не в прошлое России, а в настоящее и будущее. Как бы уточняя строки вступления к «Медному всаднику»: «Красуйся, град Петров, и стой / Неколебимо, как Россия, / Да умирится же с тобой / И побежденная стихия», Жуковский дает свою характеристику России: «прежде безобразная скала, набросанная медленным временем, <...> обтесанная рукою Петра, и ныне стройная, единственная в свете своею огромностию колонна» [Там же]. Жуковский видит в этом обретенном многочисленными войнами статусе основание для нового, созидательного, этапа развития страны:

...дни боевого создания для нас миновались, что все могущество сделано, что завоевательный меч в ножнах <...> что наступило время *создания мирного*; что Россия <...> не страх, а страж породнившейся с нею Европы, вступила ныне в новый великий период бытия своего, в период развития

¹⁰⁶ В анализируемом месте в статье Жуковского тоже описывается ночной Петербург: «Все было спокойно в сумраке ночи» [Жуковский. ПСС-12: 10, 31].

внутреннего, твердой законности, безмятежного приобретения всех сокровищ общезнания <...> и готова произрастить богатую жатву гражданского благоденствия [Жуковский. ПСС-12: 10, 31–32]¹⁰⁷.

Рискнем предположить, что такая программа не встретила у Пушкина возражений.

В заключение нам хотелось бы вернуться к карамзинской теме, лишь упомянутой нами выше в связи со становлением программы поведения национального поэта в середине 1820-х гг., однако, как нетрудно было заметить, являвшейся, так сказать, «невывыказанным мотивом» всего нашего изложения и, на наш взгляд, безусловно являющейся одним из лейтмотивов контактов Пушкина и Жуковского в 1830-е гг. Сейчас мы обратимся лишь к одному месту из письма Жуковского о гибели Пушкина, вызвавшему сомнения исследователей, т. к. приписанные Жуковским Пушкину слова не нашли подтверждения в свидетельствах других очевидцев последних дней поэта. Это слова, якобы обращенные Пушкиным к Николаю: «Скажи ему <...>, что мне жаль умереть; был бы весь его» [Жуковский-4: 610].

Мы хотели бы обратить внимание на то, что эти слова являются перифразой слов Карамзина из его предсмертного письма к Николаю: «О! как желаю выздороветь, чтобы <...> посвятить последние дни мои вам, бесценный государь, и любезному отечеству» [Жуковский 1901: 905] и одновременно своеобразной автоцитатой Жуковского, поскольку именно он опубликовал это письмо в 1835 г. в «Журнале министерства народного просвещения» и вообще был, так сказать, автором ситуации 1826 г. Наблюдение не решает проблемы аутентичности пушкинских слов (проблемы, в принципе не разрешимой и, надо сказать, не самой существенной), но обращает наше внимание на связь между публикацией 1835 г. и откликом на смерть Пушкина.

¹⁰⁷ Более подробно образ страны, когда-то стремившейся к военным победам, а затем отказавшейся от воинственной политики и переживающей стадию «гражданского благоденствия», Жуковский описал в своих «Очерках Швеции» (1837). См. об этом статью «“Очерки Швеции” Жуковского и карамзинская традиция» в наст. изд.

Вольно или невольно Жуковский тем самым проводит еще одну параллель¹⁰⁸ между Пушкиным и Карамзиным, и думается, что не стоит видеть в этом лишь тактический или пропагандистский прием, но важнее попытаться увидеть сложное отражение некоей реальности, более очевидной Жуковскому, чем нам через полтора столетия.

Внутренний диалог с Карамзиным, с его сложной, парадоксальной позицией по отношению к самодержавной власти, к настоящему и будущему России — одна из сильнейших точек сближения Пушкина и Жуковского в 1830-е гг.

2001

¹⁰⁸ Их много в письмах Жуковского о смерти Пушкина к Николаю и Бенкендорфу, причем исследователи неизменно подчеркивали «тактический» характер упоминания имени Карамзина.

ЛЕГЕНДА О ВЕЧНОМ ЖИДЕ В ЗАМЫСЛАХ ПУШКИНА И ЖУКОВСКОГО (к постановке проблемы)

Концом 1826 года датируется текст Пушкина «В еврейской хижине лампада...», который представляет собой начало неосуществленного замысла (см.: [Пушкин. ПСС-16: 3–1, 44])¹⁰⁹. Исходя из дневниковой записи Ф. Малевского, описавшего, как 19 февраля 1827 г., на вечере у Кс. Полевого Пушкин поделился с собравшимися мыслью о создании произведения о вечном жиде: «Пушкин. О своем “Juif errant”. В хижине еврея умирает дитя. Среди плача человек говорит матери: “Не плачь. Не смерть, а жизнь ужасна. Я скитающийся жид. Я видел Иисуса, несущего крест, и издевался”. При нем умирает двадцатилетний старец. Это на него произвело большее впечатление, чем падение римской империи» [Цявловская: 266], текст «В еврейской хижине лампада...» связывают с этим замыслом.

Собственно, ничего более о нем не известно. Между тем, замысел попадает в контекст необычайно важных пушкинских произведений и набросков середины 1820-х гг., так или иначе связанных с переложениями священных текстов — Библии и Корана — или же с интерпретацией эпохальных онтологических легенд (о Фаусте, о Дон Жуане).

На пушкинской конференции в Стэнфорде С. А. Фомичев убедительно показал, что стихотворение «Пророк» хронологически тесно сопряжено с «Подражаниями Корану». Вадим Ляпунов, в докладе в том же Стэнфорде, аргументировано продемонстрировал связь текста пушкинского «Пророка» с многими книгами Ветхого Завета (не только с книгой пророка Исая, как обычно отмечалось)¹¹⁰. Таким

¹⁰⁹ Варианты текста см.: [Пушкин. ПСС-16: 3–1, 589]. Впервые текст был опубликован П. Анненковым в 1857 г.

¹¹⁰ К сожалению, эти доклады не отразились в сборнике: Пушкинская конференция в Стэнфорде, 1999: Материалы и исследования. М.: ОГИ, 2001 (=Материалы и исследования по истории русской культуры. Вып. 7), хотя идеи были развиты потом в разных работах авторов.

образом, становится все более очевидным, что в середине 20-х гг. Пушкин внимательно читал и пристально работал не только с Кораном, но и с Библией, вживаясь в мир, радикально отличный от того, который прежде попадал в его творческую орбиту. Мы сейчас не ставим вопроса о том, как эта работа влияла на эволюцию религиозных взглядов поэта, хотя и считаем долгом оговорить, что попытка проводить прямые параллели здесь вряд ли уместна. Соседство на одном развороте листа третьего тома пушкинского академического собрания «В еврейской хижине лампада...» и «Ты богоматерь, нет сомнения...» — своеобразное предостережение от увлечений подобного рода, как и его собственные слова в известном отрывке из письма Вяземскому весной 1824 г. из Одессы: «...читая Шекспира и Библию, святой дух иногда мне по сердцу, но предпочитаю Гёте и Шекспира» [Пушкин. ПСС-16: 13, 92]. И все же очевидно, что пройти мимо этого направления пушкинской мысли тоже нельзя¹¹¹.

То, что нам известно о замысле произведения на тему о вечном жиде, позволяет поставить его в один контекст с замыслом об Иисусе, как это и было сделано Д. Д. Благим (см.: [Благой]), а затем в известной статье Ю. М. Лотмана «Опыт реконструкции пушкинского сюжета об Иисусе», где через другой замысел — «Повести о римской жизни» — ученый расшифровал сюжет об Иисусе как рассказ раба-христианина о Тайной Вечере (см.: [Лотман 1995: 287–290]).

Вопрос об источниках сведений Пушкина о легенде о вечном жиде, насколько нам известно, никогда не ставился.

К 1820-м гг. существовал уже ряд известных немецких литературных обработок этого сюжета. Фрагменты незаконченной поэмы Гете, над которой он работал в 1770-х гг., в 1820-е гг. еще не были опубликованы. Однако были известны поэмы Шубарта (1787), «Утопия» В. Ф. Геллера (1791), поэмы Шамиссо и Ленау. Трудно вместе с тем предположить, что Пушкин, не очень владевший немецким языком и не слишком интересовавшийся немецкой литературой, читал эти тексты. Осталась ему неизвестной и лирическая драма Шелли «Эллада» (1821),

¹¹¹ В свое время на это обратил внимание С. Л. Франк в своей блистательной статье «Религиозность Пушкина» (см.: [Франк: 15]).

где также действует Агасфер. Тем более важен вопрос об источниках пушкинского замысла.

Рискнем предположить, что, кроме устных источников, как и в случае с легендой о Фаусте, им могла быть «Всеобщая библиотека романов» (“Bibliothèque Universelle des Romans”), имевшаяся в михайловской библиотеке поэта (см.: [Лобанова: 39]). Речь идет о богатейшей антологии, дававшей, по словам М. П. Алексева, «читателям довольно полное представление об истории развития многих разноязычных литератур Европы и характеристику важнейших литературных произведений древнего и нового мира за несколько веков» [Алексеев 1987: 494]. В 1777 г. в серии “Cinquième classe. Romans de spiritualité, de morale et de politique” была опубликована “Histoire admirable du Juif errant, lequel, depuis l’an 33 jusqu’à l’heure présente, ne fait que marcher; contenant sa tribu, sa punition, les aventures admirables qu’il a eues en tous les endroits du monde, et l’histoire et les merveilles de son temps, etc.” Rouen, 1751 и другие тексты об Агасфере¹¹².

Легенда о вечном жиде, активно разрабатывавшаяся в европейской литературе с 1770-х гг., как известно, — средневекового происхождения, хотя возникла она на основе ранних палестинских преданий (см. об этом: [Веселовский 1885]). Она зародилась в XIII в. в Италии и затем распространилась по Европе (см.: [Пресс]). Она не имеет прямых сюжетных истоков ни в Священном Писании, ни в Священном Предании, не упоминается отцами церкви. Тем не менее повествование о человеке, вначале именовавшемся Иоанном Буттадеем (который ударил Христа, шедшего на казнь, и сказал Ему: «Ступай мимо, отправляйся на смерть») или Иосифом Картофилом, привратнике в претории Пилата, тоже ударившем и подгонявшем Христа, имеет очевидную связь как с Библией, так и с Кораном. Не будем касаться других вариантов сюжета, которые для нас не актуальны, напомним лишь о немецком варианте легенды, основном для всех последующих художественных переработок в европейской литературе¹¹³. Это история о иерусалимском сапожнике по имени Агасфер, который стоял у двери своего дома на крестном пути Христа, и когда Христос хотел

¹¹² См. описание этого изд. в кн.: [Angus: 114]. Благодарю Т. Смолярову за помощь в работе.

¹¹³ См. своеобразную антологию поэтических переложений легенды: [Легенда об Агасфере].

прислониться к его двери, чтобы отдохнуть, он оттолкнул Его с теми же оскорбительными словами: «Ступай мимо, отправляйся на смерть» и услышал в ответ слова Христа: «Я иду, но ты будешь ждать моего возвращения». С этого момента Агасфер странствует по свету и появляется в самых разных местах (отсюда его наименование «странствующий жид»). По народной версии, люди его боятся, т. к. встреча с ним приносит несчастье.

Считается, что основанием легенды послужили слова из Евангелия от Иоанна (21: 19–23). Это то место, где Христос завещает апостолу Петру: «Паси овцы моя» и предсказывает Петру крестную смерть: «...иди за Мною. Петр же, обратившись, видит идущего за ним ученика, которого любил Иисус» (т. е. апостола Иоанна):

Его увидев, Петр говорит Иисусу: Господи! а он что? Иисус говорит ему: если Я хочу, чтобы он пребыл, пока приду, что тебе до того? ты иди за Мною. И пронеслось это слово между братьями, что ученик тот не умрет. Но Иисус не сказал ему <поясняет сам Евангелист. — Л. К.>, что не умрет, но: если Я хочу, чтобы он пребыл, пока приду, что тебе до того?

В Евангелии эти слова служат предостережением от зависти, ревности, любопытства и неуместного вторжения в чужие дела, но народное предание, подхватив часть слов Христа, проигнорировало пояснение апостола.

Указывались и иные возможные библейские источники легенды. Так, отчетлива связь с библейскими скитальцами, особенно с Каином. По наблюдению С. С. Аверинцева, «на возникновение легенды оказали влияние религиозно-мифологические представления о том, что некоторые люди являют собой исключение из общего закона человеческой смертности и дожидаются эсхатологической развязки (согласно Библии, таковы Енох и Илья)» [Аверинцев 1980: 34].

В Коране также упоминается самаритянин (в некоторых вариантах перевода — человек по имени Самири), который воздвиг в пустыне из египетского золота «тельца, который мычал», и соблазнил израильтян ему поклониться в то время, пока Муса (Моисей) отсутствовал. Муса (Моисей) его проклял со словами: «Прочь отсюда! Тебе придется в этой жизни кричать: “Не касайтесь [меня]”, а [в будущей

жизни] тебя ждет неотвратимое наказание» (Сура XX. Ст. 97) [Коран 1995: 201]¹¹⁴.

Сюжет об Агасфере дает исключительно богатые возможности для разнообразных трактовок. Он концентрирует в себе все фундаментальные вопросы миропорядка и в особенности христианской картины мира, такие как: темы смерти/бессмертия, гордости/смирения, спасения души, покаяния, проблема человеческих страданий и их искупительной силы, взаимоотношения человека с Творцом. Сюжет допускает возможность его развития практически на любом историческом и географическом фоне, а также возможность развернуть широкую панораму событий и дать разные религиозно-философские его трактовки. Как отметил Аверинцев: «Структурный принцип легенды — двойной парадокс, когда темное и светлое дважды меняются местами: бессмертие, желанная цель человеческих усилий <...>, в данном случае оборачивается проклятием, а проклятие — милостью (шансом искупления)» [Аверинцев 1980: 34].

Как широко известно, оксюморонные по своей природе сюжеты особенно интересовали Пушкина на рубеже 1820–1830-х гг., что отразилось и в упоминавшемся нами списке замыслов михайловского периода, из которых затем выросли маленькие трагедии.

Место действия отрывка «В еврейской хижине лампада...» — видимо, средневековый город (на это указывают башенные часы). Смерть младенца поднимает тему страданий, смысла страданий и смерти. Судя по дневнику Малевского, далее по сюжету должна была последовать еще одна смерть — смерть 120-летнего старца. Однако вряд ли следует отождествлять его с тем стариком, который упомянут в стихотворном тексте (ничто не указывает на то, что он столь древен, и, кроме того, неясно, что именно в его смерти должно было поразить Агасфера более, чем падение Римской империи). Скорее всего, речь идет о некоем старце, о котором рассказывает вечный жид, утешая еврейскую семью, горюющую о потере ребенка.

¹¹⁴ Ср.: Муса «...сказал: “Уходи же, вот тебе в жизни придется говорить: “Не касайтесь!” — и будет у тебя назначенный срок, которого для тебя не нарушат» [Коран 1998: 266]. В этом переводе грешник, воздвигший тельца, назван «самирит».

Сюжетные перипетии, по которым мог бы развиваться замысел Пушкина, реконструировать вряд ли удастся. Важнее, однако, — как нам представляется, — задуматься над тем, в каком направлении могла пойти трактовка образа Агасфера. У нас есть, по сути, две «зацепки» (по изложению Малевского). Во-первых, незнакомый странник пришел *утешить* семью (т. е. он добр к людям), и, во-вторых, в утешение он рассказывает свою историю — наказание бесконечно долгой земной жизнью. Формула «не смерть, а жизнь ужасна» может быть развита как в богоборческом направлении (неприятие мира и протест против своей судьбы), так и в противоположном. Весь контекст ситуации: «Не плачь. <...> Я видел Иисуса, несущего крест, и издевался», как нам кажется, склоняет к примирительной трактовке — признанию героем собственной вины или греха. Издевательство над страданием и над страдающим Иисусом — действие прямо противоположное тому, которое совершает странствующий жид в описываемой Пушкиным ситуации (где он утешает еврейскую семью в страдании). За этим можно осторожно предположить далее раскаяние и внутреннюю эволюцию героя, но — не более. Без дополнительных данных мы не можем судить, как далеко такого рода эволюция могла бы пойти. Другими словами, мы не знаем, предполагал ли Пушкин изобразить полноту покаяния, отказ от гордости и примирение Агасфера с Христом или нет. Амбивалентность формулы «не смерть, а жизнь ужасна» не позволяет слишком увлекаться мотивом примирения.

Понятно, однако, что проблема гордости/гордыни, вызова судьбе, Творцу — очень важная составляющая того комплекса пушкинских замыслов второй половины 1820-х гг. и тех текстов, которые затем возникли на их основе: «Скупой. Ромул и Рем. Моцарт и Сальери. Д. Жуан. Иисус. Беральд Савойский. Павел I. Влюбленный Бес. Димитрий и Марина. Курбский» [Рукою Пушкина: 276]. Напомним, что в «Моцарте и Сальери» гордец и убийца Сальери — богоборец («Нет правды на земле, но правды нет и выше»). Вызов судьбе бросают Дон Гуан, а также Клеопатра и ее любовники и др. Замысел об Иисусе (если принять версию Ю. М. Лотмана, что речь могла идти о Тайной Вечере) поднимал и вводил в очерченный комплекс сюжетов тему *Божественной* любви, искупления чужих грехов ценой собственных страданий,

а значит — тему искупительной силы страданий. В конечном итоге, замысел об Иисусе, при всей возможной сложности трактовки Пушкиным этой темы (о чем мы опять-таки лишены возможности судить по одному дошедшему до нас слову из замысла), — это противовес замыслам о гордецах.

Цензурные трудности, которые могли возникнуть при развитии всех задуманных Пушкиным сюжетов, были ему изначально очевидны. Замысел о вечном жиде, тоже цензурно нелегкий, давал Пушкину возможность ввести и образ Христа, и тему Римской империи времени упадка. То, что Агасфер у Пушкина должен был рассказать нечто о падении Римской империи, явствует из цитировавшихся выше слов в записи Малевского: «При нем умирает двадцатилетний старец. Это на него произвело большее впечатление, чем падение Римской империи». Итак, замысел об Агасфере мог стать в том числе и своего рода лазейкой для осуществления замысла об Иисусе. Однако не стал. И все-таки, как нам представляется, Пушкин мысленно возвращался к этому сюжету и в 1830-е гг., о чем может свидетельствовать тот факт, что в его библиотеке сохранился разрезанный экземпляр книги Эдгара Кине «Агасфер» (парижское издание 1834 г.). Нам хотелось бы предположить, что у Пушкина был еще один повод обсуждать сюжет о вечном жиде, а именно — с Жуковским.

Жуковский обратился к сюжету об Агасфере в 1831 г., в год очень интенсивного личного общения с Пушкиным, в год их сказочного состязания, когда Жуковский переживал исключительный творческий подъем. В письме Вяземскому 14 августа 1831 г. Пушкин в сугубо «арзамасском» стиле, хотя и во вполне серьезном контексте делится новостями: «У Жуковского понос поэтический хотя и прекратился, однако ж все еще гекзаметрами» [Пушкин. ПСС-10: 10, 291]. Конечно, совсем не обязательно подразумевать здесь гекзаметрическое начало (затем отброшенное Жуковским) его будущей поэмы «Агасвер», но то, что Пушкин и Жуковский могли в 1831 г. обсуждать этот замысел, более чем вероятно.

В коротком отрывке 1831 г. у Жуковского сам Агасфер так и не появился: воспоминания Никодима о крестной смерти Христа коснулись других эпизодов. Однако здесь изображен Христос и подчеркнута Его

смирение. Зато в основном тексте поэмы, над которым Жуковский начал работать в начале 1840-х гг. и особенно интенсивно трудился в начале 1850-х гг., хотя и не завершенном, но все же содержащем почти 1700 стихов [Жуковский. ПСС-12: 8], мы встречаемся с двумя старцами времен Римской империи, сыгравшими решающую роль в судьбе героя поэмы. Это мученик Игнатий, растерзанный львами в Риме, и Иоанн Богослов на острове Патмос.

Основная часть поэмы Жуковского — исповедь Агасвера Наполеону, которого он спасает от самоубийства на острове Св. Елены. Исповедь — это рассказ о постепенном прозрении Агасвера, который от злобы и отчаяния пришел к смирению, душевному миру и получил возможность переноситься в те места, где людям особенно нужна помощь. Эволюция Агасвера у Жуковского идет через смирение, добровольное принятие креста. Сперва его состояние может быть определено пушкинской формулой (в передаче Малевского) «не смерть, а жизнь ужасна»:

...Участи моей

Страшнее не было и нет, и быть
 Не может на земле. Богообидчик,
 Проклятью преданный, лишенный смерти,
 И в смерти — жизни; вечно по земле
 Бродить приговоренный, и всему
 Земному чуждый; памятью о прошлом
 Терзаемый, и в области живых живой
 Мертвец, им страшный и противный;
 Не имеющий здесь никого
 Своим, и, что когда любил на свете,
 Все переживший, все похоронивший; <...>

...передо мной немая вечность

Окаменившая живое время;
 И посреди собратий бытия,
 Живущих радостно иль скорбно, жизнь
 Любящих иль из жизни уводимых
 Упокойтельной рукою смерти,
 На этом братском пиршестве созданий
 Мне места нет; хожу кругом трапезы
 Голодный, жаждущий — меня они

Не замечают; я стражду, как никто
И сонный не страдал, — мое ж страданье
Для них не быль, а вымысел давнишний,
Давно рассказанная детям сказка...
Таков мой жребий [Жуковский. ПСС-12: 99].

В конце же своей исповеди Агасфер прямо говорит: «Сам я / Уже не тот, каким был в то мгновенье, / Когда проклятье пало на меня <...> Я казнь мою / Всем сердцем возлюбил: она моей / Души хранитель» [Там же: 110–111].

Среди событий, на фоне которых протекает жизнь Агасвера в поэме Жуковского, — падение Иерусалима и разрушение храма, извержение Везувия, падение Рима и начало европейской истории: спор «меж князем мира / И царством Божиим» [Там же: 115]. Весь спектр перечисленных исторических сюжетов волновал Пушкина и отразился в его текстах или замыслах 1820–1830-х гг. Если бы Пушкин продолжал свой замысел об Агасфере, то, как нам кажется, возникли бы и сюжетные переключки с текстом Жуковского, но в каком направлении они бы развивались, нам знать не дано. Однако знаменателен сам факт сопряжения замыслов и то, что Жуковский, так сказать, последует Пушкину и что учитель до последних дней своей жизни как бы продолжает линию, едва намеченную когда-то его поэтическим учеником.

«АГАСВЕР, ИЛИ СТРАНСТВУЮЩИЙ ЖИД» КАК ДУХОВНАЯ АВТОБИОГРАФИЯ В. А. ЖУКОВСКОГО

Обращение к последней незаконченной поэме «Агасвер, или Странствующий жид» (1831; 1851–1852) ставит перед исследователями серьезные методологические и метаязыковые проблемы. «Агасвер» — религиозная поэма, в которой Жуковский, как справедливо замечает исследователь, «отказывается от своего излюбленного приема символической загадки. Священная история выступает здесь без маски, и поэт пытается воздействовать на читателя, как Агасвер на Наполеона, — с помощью раскаленного убеждения, проповеди, а не суггестивной фантазии» [Виницкий: 292]. Именно эта «проповедническая открытость замысла» и делает поэму, на наш взгляд, особенно трудной для анализа, т. к. язык для описания религиозной поэзии в науке еще не выработан (нынешняя «мода» на церковно-религиозную тематику скорее мешает, а не помогает делу). Кроме того, текст требует гораздо более глубокого, чем располагает на данный момент наука, проникновения в систему религиозных взглядов Жуковского.

Поэт, несмотря на весь свой интерес к религии, не был ни богословом, ни оригинальным религиозным мыслителем. Историки русской религиозной мысли первой половины XX в. (В. В. Зеньковский, Г. В. Флоровский) относились к его «светскому богословствованию» скептически, считая его последователем «обмирщенного пиетизма» и эстетического гуманизма немецких романтиков (см.: [Зеньковский: 141–142; Флоровский: 129, 270]).

С другой стороны, устойчивая репутация Жуковского как поэта-христианина «в полном смысле», которую формировала околоцерковная публицистика начала XX в. (Л. Сиземский¹¹⁵, В. Фаминский [Сиземский; Фаминский]), а также ясные свидетельства современников

¹¹⁵ Автор начинает свою работу с частично процитированного выше утверждения: «Среди других поэтов святой Руси он <Жуковский. — Л. К.> особенно выделялся тем, что был в полном смысле “поэт-христианин”».

и биографов (П. А. Плетнев¹¹⁶, К. К. Зейдлиц¹¹⁷ и др.) о его искренней религиозности и даже склонности к мистицизму (как правило, не одобрявшейся) как будто снимают вопрос о необходимости изучения вопроса. Поэтому хотя современные исследователи (И. А. Айзикова и Ф. З. Канунова [Канунова, Айзикова]¹¹⁸, А. Л. Зорин [Зорин 2001: 267–295], И. Ю. Виноцкий¹¹⁹, Е. Э. Лямина и Н. В. Самовер [Лямина, Самовер 2003: 99–111]) сделали немало важных наблюдений, в том числе источниковедческих, касающихся отдельных текстов или же религиозной подоплеки историософии поэта, проблема в целом еще слишком далека от решения.

Один из основных вопросов — это вопрос об эволюции религиозных взглядов Жуковского и его духовного пути. Мы попробуем подойти к нему со стороны, указанной самим поэтом, который считал свою последнюю поэму «Агасвер, или Странствующий жид» и своим духовным завещанием, и своей духовной автобиографией. Кроме оригинальной и знаменательной трактовки в христианском ключе известной апокрифической легенды о жителе Иерусалима, который оттолкнул от двери своего дома шедшего на Голгофу Христа и был наказан за это лишением смерти, кроме окончательной выработки собственного религиозного *credo*, Жуковский как бы подводит здесь итог своим размышлениям о природе и сущности поэзии.

Однако обратимся к проблеме самоидентификации поэта со страшным грешником, «богообидчиком» Агасвером. Для Жуковского Агасвер — это человек, поставленный лицом к лицу с Богом, модель

¹¹⁶ Ср., в частности: «Жуковский воспитал в душе своей религиозное чувство, чистейшую нравственность и высокое понятие о достоинстве человека. Ими он был руководим в течение всей жизни» [Плетнев: 378].

¹¹⁷ См. о религиозности семьи, в которой вырос Жуковский: [Зейдлиц: 11]. О религиозных размышлениях позднего Жуковского см.: [Там же: 177 и далее].

¹¹⁸ Практически вся книга посвящена Жуковскому, а гл. VIII «Проблема жизнестроения в “Агасвере” В. А. Жуковского (библейская основа поэтики поэмы)» — интересующей нас поэме. См. также гл. «Принципы разработки “вечного сюжета” в традиционалистской литературе и литературе нового времени (на примере легенды об Агасфере)» в кн.: [Автухович: 118–128].

¹¹⁹ См. в особенности главу «Сон Агасвера». Замечательной находкой исследователя является обнаружение вероятного немецкого источника — стихотворения гр. Александра Вюртембергского “Ahasver und Bonaparte”, давшего Жуковскому импульс для сюжетной завязки поэмы.

человека вообще, всякого человека, который в мучительной борьбе с грехом должен придти к примирению с Творцом или погибнуть, т. е. быть отвергнутым Богом в вечности. И все же свидетельство Жуковского, что он изобразил в поэме свой собственный духовный путь, звучит неожиданно.

За Жуковским в русской литературе сохранилась репутация «ангела»: «чистая душа Андреевич»¹²⁰, «небесная душа»¹²¹ и т. п. Иногда эти «ангельские» качества вызывали раздражение: современники Жуковского даже провоцировали его — хотели вызвать раздражение, бунт (особенно Вяземский и поэты-декабристы). Собственно, основания для «бунта» у Жуковского были: положение незаконного сына, носящего чужую фамилию и чужое отчество, трагическая история любви к сводной племяннице Марии Протасовой, долгая и безнадежная борьба за счастье. Однако в поэзии Жуковского обычно замечали только «примирение с действительностью»:

Все в жизни к великому средство;
И горесть и радость — все к цели одной:
Хвала жизнедавцу-Зевесу! [Жуковский. ПСС-20: 1, 384].

Эти стихи из «Теона и Эсхина» повторялись бесчисленное число раз как доказательство его «примирительной» позиции. Но если обратиться к тексту, то мы увидим, что его основной импульс — не столько утверждение, сколько *преодоление*.

Традиционно не обращают внимания на внутренний драматизм всего стихотворения и монолога Теона. Кажется, будто эволюцию претерпевает только Эсхин — «странствователь», «герой пути»: «Цвет жизни был сорван; увяла душа; / В ней скука сменила надежду». Жуковский строит свой текст таким образом, что эволюция «домоседа» Теона оказывается в тени, как будто скрытой или «прикрытой» от читателя¹²². Герой видится изначально противопоставленным

¹²⁰ Выражение А. М. Тургенева, см.: [Воспоминания: 283].

¹²¹ Выражение А. С. Пушкина из письма Л. С. Пушкину в первой половине мая 1825 г. Ср. далее: «Он святой, хотя родился романтиком».

¹²² Этому в немалой степени способствует стилистика и синтаксис, выработанные «школой гармонической точности». Синтаксис этот, названный А. П. Чудаковым «укачивающим», обманчив, но эффективен для моделирования нужной автору читательской рецепции.

беспокойному Эсхину: «В желаниях скромный, без пышных надежд». Однако путь Теона представлен как путь утрат, его взгляд «прискорбен» и «задумчив». Повышенная эмоциональность монолога героя, нагнетание риторических вопросов, разрешающихся восклицаниями (экфонесисами, в терминах греческой риторики): «О! нет, не ропщу на Зевесов закон»; «О! нет: никогда не погибнет их след», призваны обнажить для внимательного читателя внутреннюю борьбу, происходившую в душе героя. По сути, Теон не может представить другу никаких аргументов в пользу того, что «боги для счастья послали нам жизнь» и «жизнь и вселенна прекрасны». Единственная попытка апелляции к доказательствам: «И скорбь о погибшем не есть ли, Эсхин, / Обет неизменной надежды: / Что где-то в знакомой, но тайной стране / Погибшее нам возвратится?» — только подчеркивает, что рациональных аргументов нет, есть только вера: «Сей гроб затворенная к счастью дверь; / Отворится... жду и надеюсь!».

Заметим попутно, что в «Теоне и Эсхине» вера зиждется на стоической твердости героя, который говорит о себе: «При мысли великой, что я человек, / Всегда возвышаюсь душою». При кажущейся условности античного антуража, при столь основополагающих для христианского миропонимания утверждениях бытия Божия, приятия мира, благодарности Творцу за испытания, отрицания бунта, стихотворение еще далеко от того, чтобы быть названным христианским в полном смысле слова¹²³.

Для нас сейчас в первую очередь важен драматизм текста, который присутствует и в прямо автобиографическом послании «Старцу Эверсу» — «дерптском Теоне и Эсхине»: «Но я, едва полжизни испытавши, / Едва сошед с предела ранних лет, / Не с лучшею, не с легкою судьбою» [Жуковский. ПСС-20: 2, 14]. В знаменитой элегии «На кончину Ея Величества Королевы Виртембергской» этот драматизм уже подчеркнут и даже аффектирован.

Смерть 30-летней Екатерины Павловны, за два года до этого вступившей во второй брак, дает поэту возможность развернуть тему смерти как несчастья и несправедливости:

¹²³ Примирение с жизнью и Богом должно совершиться для Эсхина лишь с помощью «верного друга», нет и намека на идеи раскаяния и покаяния.

Губителем, неслышным и незримым,
 На всех путях Беда нас сторожит;
 Приюта нет главам, равно грозимым;
 Где не была, там будет и сразит. <...>
 О наша жизнь, где верны лишь утраты, <...>
 И, нас губя с холодностью ужасной,
 Еще Судьба смеяться любит нам; <...>
 И жадная судьбина пожрала
 В минуту все, что было так прекрасно,
 Что всех влекло, и так влекло напрасно
 [Жуковский. ПСС-20: 2, 117, 118, 119, 120].

Тема ропота прямо выражена в тексте авторским голосом: «Тогда наш дух объемлет трепетанье / И силой в грудь врывается роптанье», а не голосом героя (Эсхина), как это было в «Теоне и Эсхине». Вторая — примиряющая — часть элегии построена по той же схеме, что и «Теон и Эсхин»: риторический вопрос — экфонесис («Но мы... смотря, как наше счастье тленно, / Мы жизнь свою дерзнем ли презирать? / О нет...» и т. п.). Но и эту часть пронизывают трагические мотивы: «Не мни Творца, страдалец, вопрошать; / Слепцом иди к концу стези ужасной...».

Однако и в этой элегии читатели выделяли другие строки: «Земная жизнь небесного наследник; / Несчастье нам учитель, а не враг» и т. д. Именно так поступил П. А. Плетнев в письме к Я. К. Гроту 4 февраля 1841 г., а ранее, 24 января, написал тому же корреспонденту о стихотворении: «Христианская поэзия едва ли произвела что выше этого создания» [Воспоминания: 368]. Это было тем естественнее, что стихотворение завершалось сценой Литургии и изображением Таинства Евхаристии, с парафразом возгласа перед выносом Чаши: «Со страхом Божиим и с верою приступите» (ср. у Жуковского: «С надеждою и с верой приступите!»). Таинство, в полном соответствии с христианским пониманием, изображалось как окно в иной мир, гарантия существования «того» мира:

Святый символ надежд и утешенья!
 Мы все стоим у таинственных врат;
 Опущена завеса Провиденья;

Но проникать ее дерзает взгляд;
 За нею скрыт предел соединенья...
 [Жуковский. ПСС-20: 2, 122–123].

Однако этот финал не отменяет того, что количественно в элегии «На кончину Ея Величества Королевы Виртембергской» доминируют трагические строки о несправедливости Судьбы. Стихотворение обнажает напряженность внутренней борьбы, преодоления бунта против Творца.

Как мы видим, в самых известных текстах Жуковского периода его творческого расцвета имеется немало примеров, свидетельствующих о неровности и «негладкости» его духовного пути¹²⁴. Не надеясь исчерпать всех примеров, напомним лишь перевод из Гете:

Кто слез на хлеб свой не ронял,
 Кто близ одра, как близ могилы,
 В ночи, бессонный, не рыдал, —
 Тот вас не знает, вышни силы!
 На жизнь мы брошены от вас!
 И вы ж, дав знатья нам с виною,
 Странанью выдаете нас,
 Вину преследуете мздою [Там же: 68],

а также перевод из Байрона, который недаром не любила М. А. Протасова: «Отымает наши радости / Без замены хладный свет; / <...> Наше счастье разбитое / Видим мы игрушкой волн, / И в далекий мрак сердитое / Море мчит наш бедный челн; / Стрелки нет путеводительной» [Там же: 206].

Однако эти тексты, как и «Аббадона» (перевод из Клопштока) и т. п. отодвигались читательской рецепцией на второй план, и не случайно. Читатель подчинялся здесь направлению, заданному самим Жуковским, рано усвоившим себе позицию, согласно которой поэт должен быть воспитателем нации, источником добра. Напряжение,

¹²⁴ Заметим, что эти поэтические примеры гораздо «убедительнее» строк из дневника, где Жуковский не раз признается в своей религиозной холодности (их всегда легко отнести за счет смирения), или раздраженные строки из переписки с осуждением ханжеской, с его точки зрения, религиозности Е. А. Протасовой (эти примеры часто приводились, не будем их повторять).

с которым достигалась гармония, мучительность преодоления противоречий, даже отчаяние, которые прорываются в его стихах, были строго «дозированы». И можно сказать, что, судя по рецепции (точнее, по сформировавшейся вокруг Жуковского мифологии), поэт выполнил свою задачу. Но в конце жизни, подводя итоги, он (как и полагалось в исповеди, пусть и поэтической) вспоминал то, что отделяло его творчество и, следовательно, его самого («жизнь и поэзия одно») от христианского идеала. Поэтому герой пути, странник Агасвер, отвергавший Бога и затем пришедший к Нему через мучительную борьбу с грехом, оказался для автора мерой его собственного духовного пути, несмотря на максимальную удаленность их жизненных сюжетов.

Напомним то, что уже подчеркивалось И. Виноцким и нами в прежних работах о поэме «Странствующий жид»¹²⁵: Жуковский недаром сделал Агасвера поэтом и вложил в его уста цитаты из многих своих программных текстов, в том числе из «Невыразимого», «Теона и Эсхина», «Камоэнса», «Шильонского узника» и др. Это давало возможность вернуться к вопросу о сущности поэзии, но также подчеркивало, на что нам хотелось бы указать особо, момент самоидентификации.

Главная часть поэмы «Странствующий жид» представляет собой концентрированное изложение основ христианского вероучения, излагаемых по мере того, как герой вступает на следующую ступень духовной жизни. Внешняя сюжетная канва жестко подчинена этому внутреннему сюжету, из которого мы выделим только одну линию — тему поэтического творчества.

Характерно, что Агасвер становится поэтом после того, как, уже став христианином, поборол в себе протест и обрел «дух мирен»:

И наконец, по долгой, несказанной
 Борьбе с неукротимым сердцем, после
 Несчетных переходов от падений,
 Ввергающих в отчаянье, к победам,
 Вновь воскрешающим, по многим, в крепкий
 Металл кующих душу, испытаньях,

¹²⁵ См. в наст. изд. статьи «Легенда о вечном жиде в замыслах Пушкина и Жуковского (к постановке проблемы)» и «Байроновский контекст замысла Жуковского об Агасфере».

Я начал чувствовать в себе тот мир,
 Который, всю объемля душу, в ней
 Покорного терпенья тишину
 Неизглаголанную водворяет [Жуковский. ПСС-3: 2, 489].

Только преодолев бунт, герой обретает дар слова.

Агасвер/Жуковский различает два вида поэзии: «небесную» и «земную». Первая — это молитва: не просьба о помощи, а благоговение перед Творцом («Невыразимый вздох, в котором вся / Душа к Нему, горящая, стремится»). «Земная» поэзия — это плод вдохновенья Божьим творением («Природа <...> / Господняя развернутая книга»), таким образом — тоже благоговение перед Творцом. Оба вида поэзии взаимосвязаны и перетекают друг в друга. И здесь Жуковский перефразирует свой знаменитый пассаж из «Камоэнса» «Поэзия небесной / Религии сестра земная»:

...Поэзия — земная
 Сестра небесных молитвы, голос
 Создателя, из глубины созданья
 К нам исходящий чистым отголоском
 В гармонии восторженного слова!
 Величием природы вдохновенный,
 Непроизвольно я пою [Там же: 491].

Жуковский как бы комментирует и уточняет финальный стих «Камоэнса», который потом был высечен на памятнике, поставленном ему в Александровском саду в Петербурге: «Поэзия есть бог в святых мечтах земли».

В драматической поэме «Камоэнс», которую поэт тоже задумывал как завещание, тема поэта и поэзии является центральной. Однако там она связана с традиционными для Жуковского, в подобном контексте, темами воспоминания («Блажен кто носит / В своей душе святую память, верность / Прекрасному минувшему! Моя / Душа ее во глубине своей, / Как чистую лампаду, засветила, / И в ней она поэзией горела» [Жуковский-4: 413]), утешения («И мне была поэзия отрадой») и высокой любви к даме сердца. В «Странствующем жиде» из этих тем актуальна лишь тема поэзии как утешения. Гораздо важнее

для последней поэмы Жуковского тема вдохновения. Уже в «Камоэнсе» она понимается как акт единения с Богом:

И унесен я был неодолимым
 Могуществом далеко в высоту... <...>
 Моя душа на крыльях песнопенья
 Взлетела к Богу и нашла у Бога
 Утеху, свет, терпенье и замену¹²⁶ [Жуковский-4: 413–414].

Здесь же дается такое определение поэзии: «светлый / Маяк, самим Создателем зажженный <...> Поэт, из пламени его / Свой пламень зажигаи!» [Там же: 426].

Выражение «божественная природа поэзии» уже в «Камоэнсе» перестает быть метафорой, особенно если сравнить с поэтическими манифестами начала 1820-х гг. («К мимопролетевшему знакомому гению» и др.). То, чему было положено начало в «Камоэнсе», находит свое завершение в последней поэме Жуковского. Агасвер отвержен от людей, которые не знают его тайны (т. е. обращения к Христу), и его единственным собеседником является Бог:

...путь мой
 Их взорам не открыт: по высотам
 Создания идет он; там, где я
 Лишь небеса Господня святыя
 Над головою вижу; <...>
 Я вижу, слышу, чувствую лишь Бога
 Из глубины уединенья, где
 Он мой единый собеседник, мне
 Его пути среди разнообразных
 Судеб земных видней [Жуковский 1906: 492].

Бог — это христианский Бог-Троица, которого исповедует герой Жуковского, крещенный на Патмосе апостолом Иоанном. И все же, в первую очередь, это — Христос, Бог-Слово, первая встреча с которым в момент шествия на Голгофу перевернула жизнь Агасвера. Затем после крещения и воцерковления, когда герой через 30 лет едет на родину, в разрушенный уже Иерусалим, Христос во второй раз является ему у развалин дома, от дверей которого герой оттолкнул

¹²⁶ Восстанавливаем важное для Жуковского написание слова «Бог» с большой буквы.

несшего крест Богочеловека. Поэтому мотив «слова» / Слова приобретает в поэме особое значение.

Апостол Иоанн не случайно выбран в качестве просветителя Агасвера. Как представляется, во-первых, потому, что он — апостол любви. Тема же любви, кажется, впервые у Жуковского лишена в «Странствующем жиде» какого бы то ни было оттенка земного чувства к женщине. Последняя поэма — это апофеоз, реализация концепции христианской любви (любви во Христе — любви Бога к человеку и человека к Богу и к ближнему). Она прямо развивается переложением известных слов апостола Павла (1 Кор. 13: 4–7):

...любовь

Которая не ищет своего,
 Не превозносится, не мыслит зла,
 Не знает зависти, не веселится
 Неправдою, не мстит, не осуждает;
 Но милосердствует, но веру емлет
 Всему, смиряется и долго терпит [Жуковский 1906: 490].

Вторая причина, почему Агасвер, по велению Божьего Промысла, встречает именно апостола Иоанна — это книга Откровения (об этом писал И. Виноцкий). Как известно, Жуковский сначала собирался включить в свою поэму переложение всего текста Апокалипсиса, но ограничился сокращенной версией (около 80 стихов). Третья и, думается, главная причина выбора апостола Иоанна заключается в том, что именно в четвертом Евангелии наиболее полно воплощено учение о Логосе, о Боге-Слове.

Мотив животворящего Слова проходит через всю поэму. Одним словом Христа, идущего на Голгофу, определяется судьба героя; слово старца Игнатия (епископа Игнатия Богоносца) на арене Колизея знаменует первый перелом в его духовном пути; пророческие слова Иоанна Богослова о судьбах мира сопровождают Агасвера в его путешествии на родину, где он окончательно убеждается в тщетности веры израильского народа:

В упорной слепоте еще он ждет
 Того, что уж свершилось и вновь
 Не совершится; он в своем безумстве

Не верует тому, что существует
 Им столь желанное и им самим
 Отвергнутое Благо; и его
 Надежда ложь, его без смысла вера! [Жуковский 1906: 486].

Слово — это слово Священного Писания и церковной гимнографии, поэтому в поэме много вкраплений цитат, парафраз и мотивов из Псалтири, Пророков (особенно из Исаяи), из Евангелия, а также из песнопений и возгласов Божественной Литургии, в том числе — переложение Херувимской песни. Однако тема Логоса прямо сопряжена в поэме Жуковского с темой творчества. *Творец* вызывает в душе героя ответное слово — молитву и поэзию. Таким образом, в своей итоговой поэме Жуковский показывает, так сказать, механизм сакрализации поэзии и — шире — творчества. И эта тема, важная еще для раннего творчества Жуковского, получает в «Странствующем жиде» свое логическое завершение¹²⁷. Творчество поэта — это сотворчество, возможное лишь после соединения с Творцом.

Духовный облик поэта также становится важной темой позднего творчества Жуковского, особенно в «Камоэнсе», но и в статьях «О поэте и современном его значении», «О меланхолии в жизни и в поэзии» и др. Главные качества писателя, по Жуковскому — это чистота души, полное доверие Богу и смирение. Умиравший Камоэнс говорит юному Васко:

.... ты назначен быть поэтом.
 Не своелюбие, не тщетный призрак
 Тебя влекут — тебя зовет сам Бог;
 К великому стремишься ты смиренно,
 И ты дойдешь к нему — ты сердцем чист [Жуковский-4: 428].

Камоэнс (как затем Агасвер) отказывается от протеста, обвинений, проклятий, достигает умиротворенного состояния тихой скорби, что, как известно, является признаком благодатного состояния.

В своей последней поэме Жуковский стремился закрепить в слове свое решение всех основных духовных проблем человеческого бытия.

¹²⁷ Подробнее об этом см. в наст. изд. в статье «К проблеме пересмотра роли Жуковского в русской литературе первой половины XIX в.».

Однако это был и литературный жест, и он не был лишен полемичности (будучи направлен против мятежного духа современной поэзии, в частности, против Байрона как одного из ее символов).

Но важно и другое. «Странствующий жид» — не только итог, но и начало некоего нового, несостоявшегося (из-за кончины) этапа творчества Жуковского. Поэма — «другая», она не похожа ни на какие предшествующие тексты поэта, даже близкие по времени написания и по ориентации (повести «Капитан Бопп», «Выбор креста»). Рассуждения о том, что поэма выпадает из творческого наследия Жуковского по своему художественному уровню (с извиняющими оговорками, что, мол, не успел завершить и отделать), не продуктивны. В «Агасвере» Жуковский стремился перейти к принципиально новому *типу* творчества, добиться максимальной близости поэтического слова к Божественному. Разумеется, этот этап был подготовлен всем контекстом позднего («эпического») творчества Жуковского, как очевидно и то, что, по существу, он означал конец поэзии в прежнем понимании слова. Насколько далеко удалось бы поэту продвинуться по намеченному им пути, вопрос бесполезный. Но важно, что стремительно терявший зрение почти семидесятилетний поэт поставил такой поразительный творческий эксперимент, призванный повести русскую поэзию по совершенно новой дороге.

«ОЧЕРКИ ШВЕЦИИ» ЖУКОВСКОГО И КАРАМЗИНСКАЯ ТРАДИЦИЯ

Для того, чтобы раскрыть предложенную тему, мне придется остановиться сразу на двух описаниях Швеции 1838 г. — на «Очерках Швеции» Жуковского и на «Летней прогулке по Финляндии и Швеции, в 1838 г.» Фаддея Булгарина. Почему это необходимо, будет понятно из дальнейшего изложения.

«Очерки Швеции» были написаны В. А. Жуковским во время 17-дневного путешествия (29 мая – 14 июня 1838 г.) по этой стране в свите наследника русского престола великого князя Александра Николаевича, ученика поэта. Текст в виде письма был послан сестре наследника, другой царственной ученице Жуковского, — великой княжне Марии Николаевне — и очень скоро был опубликован в 11-м томе «Современника». Публикация, с согласия поэта, была осуществлена его другом и заместителем в должности учителя царских дочерей П. А. Плетневым, редактором журнала. Видимо, заглавие тоже было дано редактором¹²⁸. В печати имя адресата не было указано, но авторство Жуковского делало связь «Очерков Швеции» с путешествием царского сына очевидной любому читателю того времени, следившему за газетами, где визит подробно освещался. Таким образом, текст приобретал в глазах современников особый статус: 1) он принадлежал перу одного из виднейших русских писателей, 2) занимавшего, кроме того, высокое положение при царском дворе; 3) текст был

¹²⁸ Дату и место, обозначенные в конце текста — «4 июня 1838 года, замок Гриспгольм» — на наш взгляд, следует понимать как указание на время пребывания в замке, а не как на время и место создания «Очерков». Как явствует из подробного «журнала» (т. е. отчета) о визите наследника в Швецию, публиковавшегося в «Северной пчеле» летом 1838 г., высокие путешественники прибыли в Гриспгольм в 9 часов вечера 3 июня после напряженного дня, проведенного в дороге, и покинули замок на следующий день в 11 утра [СП: 1838, № 132, 14 июня, 525]. Следовательно, в Гриспгольме писать «Очерки» было некогда. Однако поскольку мы знаем, что 11-й том «Современника» проходил цензуру 1 июля 1838 г., задолго до возвращения Жуковского в Петербург из поездки по Европе, можно предположить, что текст все же писался в течение путешествия по Швеции.

связан с событием государственного значения (путешествием наследника престола) и 4) был опубликован в «знаковом» журнале. Независимо от того, как тот или иной читатель лично относился к пушкинскому «Современнику», публикация в этом печатном органе была значимой.

То, что публикация не прошла незамеченной, засвидетельствовано полемическими репликами на «Очерки Швеции» в другом интересующем нас тексте — «Летней прогулке по Финляндии и Швеции, в 1838 году» Булгарина. Отрывки из него начали публиковаться редактором «Северной пчелы» в собственной газете в том же году, а полностью это довольно объемистое сочинение было напечатано отдельной книгой в следующем, 1839 г. Булгарин путешествовал по Швеции как частное лицо через месяц после визита туда великого князя Александра Николаевича. Любопытно, что единственная дата, которая приведена Булгариным в его тексте, также связана с посещением Грипсгольма — 10 июля 1838 г. Полемика с Жуковским, как это типично для Булгарина, ведется по мелочам, но мелочи как раз и свидетельствуют о том, сколь внимательно были прочитаны им путевые заметки поэта.

В общей перспективе творчества Жуковского «Очерки Швеции» — текст маргинальный и поэтому не изученный. Создается впечатление, что исследователи не знают, что с ним делать: небольшой по объему, отрывочный, как бы незаконченный, он вызывает легкое недоумение своей «необязательностью». Так как об истории создания «Очерков Швеции» практически ничего не известно, нам трудно судить о том, с какой мерой тщательности литературная стратегия текста продумывалась Жуковским в момент его написания. Однако факт публикации меняет ситуацию: давая согласие на напечатание, Жуковский как опытный литератор не мог не рассчитывать того впечатления, которое сочинение могло произвести на читателей.

Какой же предстает Швеция под пером Жуковского? В первую очередь, как «гранитное царство» с суровой, но по-своему красивой природой: «Эти гранитные обломки, составляющие немое предание о каком-то давнишнем бое стихий, представляют явления разительные» [Жуковский. ПСС-3: 3, 472]. Признанный мастер природоописаний,

Жуковский рисует читателям скалы, острова, «оригинальную живописность» озера Меларн [Жуковский. ПСС-3: 3, 474]. Вместе с тем поэт неоднократно прибегает к сопоставлению северной страны Швеции с южными странами, и ощущается, что южная природа ему ближе. «Эти озера прелестны; — пишет он о шведских озерах, которые сам называет «великолепными», — но их нельзя сравнивать ни с озерами Швейцарии и Тироля, ни с озерами Италии» [Там же]; или же замечает: «вместо живописных деревьев юга, обвитых плющом и виноградом, торчат на их <скал. — Л. К.> голых вершинах и боках однообразные ели и сосны и изредка березы» [Там же: 472].

Описания Швеции выдержаны у Жуковского в эпическом духе и лишены той повышенной эмоциональности, которой отличались, например, зарисовки Саксонской Швейцарии, когда поэт восклицал: «Как жаль, что надобно употреблять слова, буквы, перо и чернила, чтобы описывать прекрасное! <...> Как изобразить чувство нечаянности, великолепия, неизмеримость дали, множество гор, которые вдруг открылись глазам, как окаменевшие волны моря» [Там же: 428]. Основной мотив шведских очерков — это тишина, спокойствие, безмятежность, и их не может возмутить ни «ужасная гроза с проливным дождем», которая застала путешественников по пути в Грипсгольм, ни «особенная репутация» шведских замков, где «в каждом гнездится привидение» [Там же: 474].

Автор строит свой образ Швеции на контрасте между суровостью природы и благополучием ее жителей. Так, Жуковский подмечает состояние крестьянских полей, которые из-за погодных условий, «(от долговременной засухи), не представляли большой надежды на богатую жатву» [Там же: 473]. Вместе с тем он тут же пишет о крестьянских домах: «стены из обтесанных бревен; довольно большие окна, от которых внутри хижин должно быть всегда светло и следственно весело». И дальше этот мотив развивается, когда говорится о крестьянах: «Жители этих хижин вообще красивой наружности. Они приветливы. В их обращении чувствуется какое-то непринужденное доброжелательство и простодушие <...> Особенно между женщинами множество прекрасных, белокурых, с голубыми, часто весьма выразительными глазами» [Там же].

При описании крестьянских жилищ осторожно вводится сопоставительный элемент: «Хижины поселян рассеяны по полям и не составляют, как у нас, отдельных селений». Соответственно, продолжив сопоставление, читатель должен был вспомнить о темных курных избах в России и, развивая аналогию, придти к выводу, что в них, в отличие от шведских хижин, «невесело». Далее косвенное сопоставление с русской ситуацией присутствует при характеристике шведских дорог, названных «прекрасными», а также при разговоре об особенностях организации в Швеции почтовой езды на крестьянских лошадях. Поскольку состояние русских дорог и почтовых станций было притчей во языцех, то этот мотив не может считаться лишь данью традиции литературы путешествий.

Приблизительно половину «Очерков Швеции» занимает описание замка Грипсгольм. Объект открывал богатые возможности для исторических воспоминаний, аналогий, размышлений. Однако у Жуковского они сведены к минимуму. Упомянуты пушки, «отнятые шведами у русских в 1581 году» (Булгарин потом спорил, что «не отняты», а «взяты»!), упомянут «великий Густав» Ваза, чуть более подробно рассказано о его сыновьях — Иоанне III и Эрике XIV, «которых судьба дала такую трагическую знаменитость замку Грипсгольм» [Жуковский. ПСС-3: 3, 475]. Как бы между прочим говорится о том, что в одной из комнат, превращенных в тюремную камеру, «родился Сигизмунд, бывший после королем польским и игравший такую бедственную роль в смутные времена России». Вот, собственно, и все, если не считать упоминания о портретах Екатерины II и Павла I, висевших на стенах комнаты, где автору пришлось ночевать.

Главный мотив при описании Грипсгольма — привидения, которые населяют замок. Это возмутило Ф. Булгарина и вызвало его реплику: «Один из русских путешественников, бывших здесь передо мною, мечтал о привидениях, а я мечтал об истории» [Булгарин 1839: 2, 39]. Булгарин в своей «Летней прогулке...», в самом деле, дал подробнейшие сведения о строительстве Грипсгольма, о связанных с ним исторических деятелях и событиях, о хранящихся там произведениях искусства. Словом, читатель Булгарина получил в свое распоряжение полный путеводитель по замку [Там же: 33–79]. Вообще

«Летняя прогулка по Финляндии и Швеции, в 1838 г.» дает детальный путеводитель по Швеции и, в частности, по Стокгольму, Упсале, Гетеканалу, со статистическими справками по всем областям жизни Швеции, а также с развернутыми рассуждениями о климате, о шведском языке, национальном характере шведов, современном положении страны и т. д.

Жуковский, напротив, погружает своего читателя в атмосферу таинственного, готовит его к неперенной встрече с привидением и — обрывает повествование в тот момент, когда кажется, что такая встреча сейчас состоится. «Наконец надобно было решиться загасить свечу и лечь спать. Что же? Я подхожу к своей постели... Но мне надобно оставить перо до следующего письма, в котором доскажу, что случилось со мною в замке Грипсгольм» [Жуковский. ПСС-3: 3, 476], — так завершается текст.

Даже не очень искушенный читатель «Очерков Швеции», конечно, понимал, что их незаконченность — мнимая. Имитация «отрывка» — это поэтический прием, прямо отсылающий к определенной литературной традиции, а именно — к жанру так называемой «готической» новеллы, и даже к конкретному тексту — к повести Н. М. Карамзина «Остров Борнгольм». Повествование у Жуковского обрывается как раз в тот момент, когда оно должно начаться, т. е. когда читательское ожидание мистического приключения в средневековом замке уже сформировано. Подобная игра с читателем призвана обострить внимание к деталям текста и, в частности, к описательной части, рисующей впечатления от посещаемой страны.

Не только финал, но и весь текст «Очерков Швеции» построен как «обманка» — по принципу значимого отсутствия. Жуковский совсем не затрагивает официальной хроники визита русской делегации, программа которого была весьма насыщенной, не описывает ни достопримечательностей столицы, ни встреч со знаменитостями (в частности, с Берцелиусом) или с членами королевской семьи. Автор почти полностью опускает весь тот багаж исторических ассоциаций, которые были связаны в России со Швецией и составляли общую, достаточно богатую и драматическую, историю двух стран. Это и варяжские корни царствующей династии Романовых (согласно официально принятой

генеалогии, она происходила от варягов Рюриковичей), и Невская битва, и Ливонская война, и Смутное время (события XVI – начала XVII вв., как мы видели, все же затронуты, хотя и очень бегло), и Северная война, не говоря о менее известных военных столкновениях и других контактах двух государств в XVII и XVIII вв. Наконец, опущено все, что составляло часть исторического опыта людей поколения Жуковского и несколько старше: война между Россией и Швецией 1788–1790 гг., неудачное сватовство короля Густава IV к русской великой княжне и главное — война 1808–1809 гг. и русское завоевание Финляндии.

О событиях рубежа 1800–1810-х гг. поэт знал со слов непосредственных участников, своих близких друзей, в частности, Батюшкова, проделавшего финский поход, а также Д. Блудова, который был русским дипломатом в Стокгольме в 1812–1814 гг., как раз в тот момент, когда царствовавший в 1838 г. король Карл XIV Юхан из наполеоновского маршала Бернадота сделался наследником шведского престола и фактическим правителем страны. Заметим, кстати, что все эти события и исторические воспоминания находят достаточно детальное отражение в книге Булгарина «Летняя прогулка по Финляндии и Швеции...». Думается, что такая структура двух текстов нуждается в истолковании.

С нашей точки зрения, позицию Жуковского можно объяснить одновременно несколькими причинами (политическими и литературными). Первая связана с пониманием поэтом в 1830-е гг. задач, стоящих перед Россией, и перспектив ее развития в будущем. Еще в статье «Воспоминание о торжестве 30-го августа 1834 года», описывая открытие Александровской колонны в Петербурге, Жуковский высказал убеждение, что эпоха 1812 года завершила для России период территориальной экспансии. Александровская колонна — это для поэта символ того, что

дни боевого создания для нас миновались, что все для могущества сделано, что завоевательный меч в ножнах и не выйдет из них, как только для сохранения; что наступило время *создания мирного*; что Россия, все свое взявшая, извне безопасная, врагу недоступная или погибельная, не страх, а страж породнившейся с нею Европы, вступила ныне в новый великий период бытия своего, в период развития внутреннего, твердой

законности, безмятежного приобретения всех сокровищ общежития [Жуковский. ПСС-3: 3, 176–177].

Через год после «Очерков Швеции», в 1839 г., Жуковский в точности повторил эти слова в другой своей статье «Бородинская годовщина», написанной в форме письма к той же великой княжне Марии Николаевне, адресату «Очерков». Вот как сам поэт объяснил свой повтор: «События одни и те же <речь идет об эпохе 1812 года. — Л. К.>, и мысли, ими пробужденные, одни и те же» [Там же: 479].

Таким образом, становится понятно, почему в связи со Швецией поэт стремится рассуждать не о воинственном прошлом, а о мирном настоящем и будущем. Вся предшествующая «общая история» двух стран — России и Швеции — была историей войн и конфликтов, территориальной экспансии то с той, то с другой стороны. В подтексте «Очерков» остается мысль, что Швеция, отказавшаяся от завоевательной политики, может стать своего рода примером для России.

Показательно, что сходная мысль относительно путей развития Швеции прямо развернута в «Летней прогулке» Булгарина:

Самая история, сохранившая нам память великих подвигов шведского народа, удостоверяет нас, что Швеция, в блистательную эпоху своей славы, не наслаждалась внутренним счастьем. Народ был беден и угнетен налогами, народонаселение непрерывно уменьшалось, земледелие и промышленность находились в совершенном упадке. Несколько вельмож, обогатившихся военными добычами, не могли составить счастье бедного народа! <...> Только теперь можно назвать Швецию счастливою, потому что все ее силы, весь ум, все мужество народа направлены на внутреннее благосостояние, и плоды этого стремления видны на каждом шагу. Теперь нет в Швеции ни нищих, ни пустынь. Право лучше быть народом счастливым, нежели страшным! [Булгарин 1839: 2, 97–98].

Позиция Булгарина тем более показательна, что он всегда старался попасть в тон правительственной точке зрения, поэтому важно, что «Летняя прогулка» рисует Швецию как дружественную к России страну, чье благополучие основано на мирной политике и на признании status quo, особенно в Финляндии.

Конечно, русское правительство конца 1830-х гг. было прекрасно осведомлено, что в действительности отношение к России было далеко

от идиллического. На наш взгляд, именно поэтому маршрут следования наследника престола в Швецию в 1838 г. был разработан в объезд Финляндии, чтобы лишний раз не задевать самолюбия шведов. Император Николай I с сыновьями прибыли в Стокгольм на пароходе из Штетина.

Итак, соображения политической корректности также могли удержать Жуковского от излишнего педалирования в «Очерках Швеции» прошлых конфликтов и особенно последних русских побед в Финляндии¹²⁹. Однако для Жуковского его личные убеждения всегда преобладали над оглядкой на политическую конъюнктуру; представляется, что именно они и определили его позицию.

Булгарин же оказался в более пикантном положении. Лично он был весьма заинтересован в подробном описании русских военных подвигов, особенно в финской войне, в которой сам принимал участие как русский офицер. Литературные оппоненты постоянно припоминали Булгарину другой факт его биографии: в 1812 г. он воевал против России в составе наполеоновской армии. Таким образом, ему, поляку и бывшему офицеру вражеской армии, награжденному французским орденом Почетного легиона, важно было подчеркнуть свой русский патриотизм. В «Летней прогулке» он это и делал старательно, хотя слишком настойчиво и оттого не всегда искусно. Ср.: «Здесь я рассказал товарищам моего путешествия диво дивное, чудо чудное; о подвигах Русских богатырей, за двадцать девять лет пред сим на этих же водах...» [Булгарин 1839: 1, 192]; «...я смотрел на скалы, выходящая из морской глубины, и мне казалось, что в лучах солнца я вижу имена наших героев, которые попирали стопами своими волны, кованныя льдом, и безстрашно шли над бездною, чтобы встречать смерть во славу России!» [Там же: 201]. Более того, Булгарин воспользовался случаем, чтобы подчеркнуть свой приоритет в описании кампании 1808–1809 гг., равно как и свое «гонимое» положение в русской литературе:

¹²⁹ Напомним в этой связи, как характеризовал значение войны 1808–1809 гг. в русской истории Булгарин: «Финляндская война <...> по существенным последствиям своим (результатам), стоит на ряду важнейших событий, со времен Петра Великого. Приобретение Финляндии, после Остзейских провинций, есть довершение Его великих предначертаний к величию и безопасности России» [Булгарин 1839: 1, 93].

Генерал Барклай-де-Толли совершил свой чудный подвиг, переходя по ледяным горам, чрез Кваркен, из Вазы в Умео. Этот подвиг описан мною, подробно. Но таково наше равнодушие ко всему отечественному, что это мое описание обратило на себя большее внимание в чужих краях (в переводе), нежели в отечестве! На святой Руси никто, даже из участвовавших в этом дивном подвиге, не сказал мне *спасибо*, за то, что я *первый* представил свету это чудное событие, списав, как говорится, с натуры! — Не жалею — я награжден в душе! [Булгарин 1839: 1, 201].

Одновременно Булгарину хотелось выдержать тон доброжелательного наблюдателя и ценителя, отчего приходилось все время балансировать между попеременным восхвалением то шведов, то русских. Примеры похвал в русский адрес мы уже приводили, вот характерная похвала в адрес противника: «Завязалась жаркая битва, в которой Шведы сделали важную ошибку, а именно, увлекаясь своею храбростию, отстали далеко от своего корпуса» [Там же: 198].

Его собственное понимание современной истории России и Швеции было гораздо глубже, чем декларируемое в тексте. Так, в «Летней прогулке» он неоднократно возвращается к утверждению, что финны в восторге от перехода под русскую корону, а шведы восхищаются русским императором:

Один почтенный, пожилой Швед, отличного ума и притом муж заслуженный, сказал мне, пожимая мою руку: «Много было великих Государей на земном шаре, но не всегда земное величие соединяется с благородством характера, прямодушием и откровенностью. Вот неизменные поручительства народного блага!»... Я обнял доброго Шведа и разцеловал его за это! [Там же: 272].

Между тем, в секретной докладной записке, поданной в Третье отделение в 1839 г. [Видок Фиглярин: 454–455], Булгарин ясно пишет о недовольстве Россией и в Финляндии, и в Швеции. Вообще, как явствует из текста «Летней прогулки», Булгарин задумал концептуальное широкомасштабное повествование — объективное и одновременно лично окрашенное, занимательное и вместе с тем философское — словом, поднимающееся на уровень «Писем русского путешественника».

Текст Карамзина с заложенными в него политическими и историческими коннотациями сформировал в России именно такой канон литературы путешествия. Карамзинская традиция путевых

очерков ставила в центр образ автора, «чувствительного путешественника» — частного человека, описывающего случившиеся с ним в дороге приключения для своих друзей, которым заведомо интересны все подробности и дорожного быта, и душевных переживаний близкого им человека. Интимный характер повествования подчеркивался и эпистолярной или дневниковой формой. Обязательными компонентами текста являлись: поэтические описания природы, быта, характера и нравов местного населения, фактические сведения об истории и культуре посещаемой страны и о происходящих там современных событиях, рассказы о встречах с выдающимися людьми, занимательные истории (часто почерпнутые из путеводителей или из газет, но выдаваемые за действительные происшествия с автором — см. известные работы В. В. Сиповского и Ю. М. Лотмана). Повествование должно было прерываться лирическими отступлениями, раскрывающими мысли и чувства автора, обращениями к оставшимся на родине друзьям, философскими и историософскими рассуждениями, параллелями между описываемой страной и Россией.

Собственно, именно Россия, ее судьбы, ее историческая судьба и ее будущее являлась основным концептуальным центром сочинения, которое было призвано передать отечественным читателям авторское видение судеб России, ее места в европейском контексте, мнение о национальном характере россиян в сравнении с другими нациями. Текст в целом отвечал на вопрос, какой видится Россия в европейском контексте, в чем ее преимущества перед другими странами, в чем недостатки (если таковые предполагались авторской позицией — в сочинении в духе Карамзина, безусловно, предполагались).

Однако к 1830-м гг. литературная традиция «Писем русского путешественника» уже нуждалась в обновлении. От того, как решался авторами вопрос о взаимодействии со сложившейся традицией, зависело воздействие их сочинений на аудиторию. Посмотрим, как подходили к этой проблеме интересующие нас писатели.

Булгарин — антагонист карамзинского лагеря в литературе — старается воспользоваться его традициями и делает это достаточно умело. Талантливый журналист, он создает повествование, не лишенное занимательности и смысла. Однако при этом Булгарин исходит

из вполне утилитарных соображений, ориентируясь, в первую очередь, на коммерческий успех, самореабилитацию и саморекламу¹³⁰. Традиция нужна ему как авторитетная ниша. Он пишет свою «Летнюю прогулку по Финляндии и Швеции, в 1838 г.», эксплуатируя канон, почти механически следуя модели карамзинистской литературы путешествия, и она мстит за себя. Булгарину не удастся замаскировать подлинной прагматики своего текста.

Напротив, как мы старались показать, карамзинист Жуковский играет с карамзинской традицией, действуя вполне в ее духе. Он отсылает читателей «Очерков Швеции» не столько к «Письмам русского путешественника», сколько к «Острову Борнгольму», протягивая нить от «готической» новеллы к романтической повести 1830-х гг. Жуковский создает изящную «безделку», пряча внутренний смысл своего повествования в подтекст и требуя от читателя «Очерков» творческого напряжения и хорошей ориентации в современном литературном и политическом контексте. В результате такой авторской установки «Летняя прогулка по Финляндии и Швеции, в 1838 г.» Булгарина как часть этого контекста, хотя и написанная по следам Жуковского, помогает «проявить» смысл «Очерков Швеции», служит дополнительным подспорьем для их понимания.

2001

¹³⁰ Невозможно удержаться от искушения, чтобы не привести в качестве иллюстрации хотя бы одного колоритного примера булгаринской саморекламы. Повествуя о Стокгольме, он пишет: «Книжных лавок довольно, но иностранных книг вообще мало. Когда в одной из книжных лавок я перебирал книги, <...> вошли две дамы. Одна из них спросила по-Шведски: "Falsa Demetrius af Taddeus Bulgarin?" Сердце у меня вздрогнуло. Я оглянулся. Эти слова произнесла прекрасная брюнетка <...> Я знал, что мой Иван Выжигин и много мелких пиес уже давно переведены на Шведский язык, но о переводе моего Димитрия Самозванца узнал в эту минуту, из уст красавицы. Этот перевод появился в свет за несколько недель до моего приезда в Стокгольм, и, не во гнев будь сказано моим литературным врагам, книга имела успех, у одного из просвещеннейших Европейских народов! Выжигина уже нет в лавках! Издание разошлось! <...> Я спросил экземпляр Димитрия Самозванца, и подавая его даме, просил принять из рук автора, как первую дань Шведскому гостеприимству» [Булгарин 1839: 1, 271].

ДИАЛОГ ВЯЗЕМСКОГО И ЖУКОВСКОГО О СВЯТОЙ РУСИ

В мае 1848 г. в «Санкт-Петербургских ведомостях», а затем отдельной брошюрой было напечатано стихотворение П. А. Вяземского «Святая Русь»¹³¹. Отдельное издание было явно «патронажным» и неоднократно воспроизводилось. Жуковский откликнулся на этот текст в личной переписке с автором¹³², одновременно письмо было направлено также наследнику престола с прямым вопросом о возможности его публикации¹³³. Таким образом, письмо Вяземскому сразу писалось с расчетом на общественный резонанс. В сентябре оно было напечатано в виде статьи в «Русском инвалиде»¹³⁴. Однако, как мы

¹³¹ См.: Святая Русь. Стихотворение К. П. Вяземского. Изданное в пользу Второй Адмиралтейской Школы, состоящей под ведением Женского Патриотического Общества. СПб.: В тип. экспедиции изготовления гос. бумаг, 1848. 8 с. Ценз. разр. 19 мая 1848 г. Печаталось также в «Журнале для чтения воспитанникам военно-учебных заведений» (1848. Т. 72. № 288). Экземпляр этого издания находился в библиотеке императрицы Александры Федоровны.

¹³² Жуковский читал стихотворение «Святая Русь» по газетной публикации («Санкт-Петербургские ведомости». 1848. № 100). К сожалению, его письмо к Вяземскому от 23 июля / 5 августа 1848 г. не было воспроизведено в издании: [Гиллельсон]. Оно было опубликовано в издании переписки поэтов: [«Мы столько прожили с тобой на свете...»: 310–320]. Мы сохраняем ссылки на архивную копию письма, любезно предоставленную С. И. Пановым, по которой письмо цитировалось в первопубликации настоящей статьи в 2007 г.

¹³³ Это была уже сложившаяся практика: многие письма Жуковского, где затрагивались актуальные политические проблемы, публиковались в виде статей в периодической печати. Нередко инициатором публикаций был царственный ученик поэта — великий князь Александр Николаевич. В данном случае текст Жуковского также печатался по инициативе цесаревича, но поправки в него вносились под личным руководством императора Николая I [Гиллельсон: 61].

¹³⁴ Благодарю Т. Гузаирова за сведения о точной дате первой публикации: 1848. 21 сент. № 207, а С. И. Панова — за копию автографа письма-статьи: РГАЛИ. Ф. 195. Оп. 1. Ед. хр. 1909в. Сравнение автографа с опубликованным текстом показывает, что кроме сокращения подробностей личного характера, естественных в письме, но несущественных для публики, статья подверглась значимой идеологической правке (был исключен важный фрагмент рассуждения Жуковского о реформации).

хотели бы показать, «участников диалога» было гораздо больше¹³⁵.

Тексты Вяземского и Жуковского являются политическими сочинениями, откликавшимися на злобу дня. Они представляли собой попытку осмысления событий 1848 г. и места в них России (напомним, что они были написаны еще до «венгерского похода»). Причем характерно, что авторы прямо отзываются в них на манифест Николая I от 14 марта 1848 г. «О событиях в западной Европе», где использована формула «Святая Русь»:

По заветному примеру Православных Наших предков, призвав в помощь Бога Всемогущаго, Мы готовы встретить врагов Наших, где бы они ни предстали, и, не щадя Себя, будем, в неразрывном союзе с *Святою* Нашею Русью, защищать честь имени Русскаго и неприкосновенность пределов Наших [ПСЗ-II: 23, 182].

Религиозная риторика как наиболее сильная и действенная нередко использовалась в царских манифестах, особенно когда необходимо было придать событию национальный и религиозный масштаб (сошлемся на широко известные манифесты 1806–1807 и 1812 гг.). В данном случае речь шла об идеологической подготовке возможной будущей войны, которая заранее преподносилась как миссия России по спасению Европы — аналог антинаполеоновских войн. Манифест кончался возгласом: «С нами Бог! разумеите языцы и покоряйтесь: яко с нами Бог!», отсылавшим, кроме Библии (Ис 8: 8), к Великому повечерию праздника Рождества Христова, где этот текст торжественно возглашается. Напомним, что в Рождество ежегодно отмечалась годовщина окончания Отечественной войны 1812 г.

Итак, правительство делает сильный идеологический жест, посмотрим, как реагируют на него поэты.

«Святая Русь» Вяземского — это отклик на тот, говоря словами манифеста, «мятеж и безначалие», «разрушительный поток», который охватил Европу. Первые четыре строфы стихотворения как раз и посвящены «народным бурям». Святая Русь, по мысли Вяземского,

¹³⁵ Мы оставляем в стороне известное стихотворение Жуковского 1848 г. «К русскому великану», которое подверглось правке со стороны Тютчева, критике Вяземского и вызвало ответную полемику автора (см. комментарий Ф. З. Кануновой в изд.: [Жуковский. ПСС-20: 2, 733–735]), поскольку оно не касается проблемы Святой Руси.

должна противостоять европейскому беззаконию, «когда рука слепой гордыни, / Не зная граней, ни препон, / Срывает общества твердыни: / Преданья, правду и закон» [Вяземский 1880: 311].

Однако стихотворение — это также отклик, «отзв» на актуальную традицию русской лирики, которую Вяземский не мог не учитывать. В развитии Вяземским идеи Святой Руси — того христианского порядка, который воплощает собой Россия = Святая Русь — отчетливо проступают несколько претекстов, которые будут актуальны и для Жуковского. В первую очередь, это ключевое стихотворение Хомякова «России» («Гордись! — тебе льстецы сказали...») [Хомяков: 110–112], явившееся откликом на Бородинский праздник 1839 г. (наряду со стихотворением и статьей Жуковского «Бородинская годовщина») и, как известно, послужившее толчком для лермонтовской «Родины».

Вяземский отчетливо подхватывает хомяковскую тему вселенского значения России как духовной спасительницы Европы, выраженную в финале текста Хомякова:

<Россия> ...все народы
Обняв любовь своей,
Скажи им таинство свободы,
Сиянье веры им пролей!
И станешь в славе ты чудесной
Превыше всех земных сынов [Хомяков: 112].

Ср. у Вяземского:

Как я люблю твое <России> значенье,
В земном, всемирном бытии,
Твое высокое смирение
И жертвы чистыя твои [Вяземский 1880: 312].

Однако Вяземский идет гораздо дальше Хомякова. Если Хомяков начинает свое стихотворение с тезиса, что России гордиться не надо:

«Не верь, не слушай, не гордись!» [Хомяков: 112], то Вяземский строит свой текст на зачине «Горжусь!»¹³⁶ (причем в контексте стихотворения глаголы «дорожу» и «люблю» также оказываются синонимами «горжусь»).

Он не мог не учитывать и того, что его текст полемически противостоял «Родине» Лермонтова, которая, особенно благодаря статьям Белинского, сделалась своего рода программным манифестом круга «Отечественных записок» и (в момент написания «Святой Руси») — «Современника», вызывавшего у Вяземского резкое неприятие.

Причина и обоснование законной, с точки зрения Вяземского, гордости основана для него на идее Святой Руси. Как бы конкретизируя мысль Хомякова о сути Божьего завета, данного России («Глагол Творца прияла ты, — / Тебе Он дал Свое призванье»¹³⁷), он выдвигает следующие тезисы: Святая Русь — это: 1) вера, церковь; 2) самодержавие («Царей Престол наследный») и 3) русская история и русский язык как воплощения идеи отечества.

В этой своеобразной триаде легко ощущаются отзвуки знакомой уваровской триады. Но так же легко заметить, что Вяземский не перелагает в стихи формулу С. С. Уварова «православие, самодержавие, народность», а возвращает читателя к девизу, восходящему к эпохе 1812 года: «Вера, царь, отечество»¹³⁸. В такой же огласовке он был использован и в николаевском манифесте 1848 г.: «древний наш возглас: за Веру, Царя и Отечество, и ныне предрекает Нам путь к победе».

Характерно, что как важнейший символ отечества Вяземский выделяет русский язык. Увлекаемый риторикой, он не замечает, что парадоксальным образом возвращается к идеям А. С. Шишкова эпохи 1812 г. и почти его цитирует:

¹³⁶ Эта сторона стихотворения не встретила полного сочувствия Жуковского. Его правка, Вяземским не принятая, показывает, что Жуковский стремился смягчить пафос, зачеркнув 21, 22 и 25 строфы и заменив в 11-ой строфе «громких дел» на «дел твоих», заметив: «Этим хвастаться не нужно» [Жуковский 1848].

¹³⁷ Исправляем принятые в советских изданиях строчные буквы в словах, относящихся к Творцу, на естественные для Хомякова прописные.

¹³⁸ Однако напомним, что в патриотической публицистике эпохи 1812 г. эта формула существовала в несколько иной огласовке: «Бог. Вера. Отечество» [РВ: 1811. № 8. 71].

Мне свят язык наш величавый:
 Столетия в нем отзывались;
 Живая ветвь от корня славы,
 Под нею Царства улеглись [Вяземский 1880: 313].

Идея Шишкова о том, что русский и церковнославянский — это один язык, когда-то вызвавшая шквал критики арзамасцев, теперь как бы вполне Вяземским разделяется:

На нем мы призываем Бога¹³⁹;
 Им братья мы семьи одной,
 И у последнего порога
 На нем прощаемся с землей [Там же].

Всего нескольких лет не дожил старец Шишков до такого «признания» собственных идей от яростного когда-то оппонента-арзамасца¹⁴⁰.

Однако Вяземский идет еще дальше, утверждая, что идея Святой Руси — это идея, так сказать, произведенная самим русским языком:

Святая Русь! Родного слова
 Многозначительная речь! [Там же].

Это утверждение перекликается с известной идеей Шишкова о том, что язык «о составлении слов своих, так сказать, сам умствовал, из себя извлекал их» [Шишков 1811: 14]¹⁴¹.

Затем Вяземский провозглашает, что именование Святой Руси — дар самого Промысла, данный России вместе с христианской верой:

¹³⁹ Вяземский, разумеется, помнит, что призывает Бога не на русском, а на церковнославянском языке — «живой ветви от корня славы» (парафраз любимой Шишковым этимологии «славянин» от «слава»).

¹⁴⁰ Характерно при этом, что Вяземский своего «шишковизма» не замечает и в письмах корит за него Жуковского, использовавшего выражение «известны всем и каждому», как напоминает Вяземский: «введенное в употребление манифестом Шишкова и за которое бесился Дмитриев» [Гиллельсон: 42]. Понятно, что мы имеем дело не с переходом Вяземского в стан «архаистов» (сами понятия «шишковизма» и «карамзинизма» уже принадлежали истории), но со своеобразной логикой полемики текста, когда одно высказывание тянет за собой другое, а также с «памятью языка» эпохи 1812 г.

¹⁴¹ Не менее симптоматично и совпадение в критике западной философии. Выражение Вяземского «надменные ученья / Плоды лжемудрости и тьмы» [Вяземский 1880: 311] — это почти парафраз любимой формулы С. Глинки «лжеумствователи осьмагонадесять века» (см., например: [РВ: 1812. № 2. 28]).

Святая Русь! в самом значеньи
 Ей Промысл путь преуказал¹⁴²:
 Недаром при ея крещеньи
 Он ей то имя даровал [Вяземский 1880: 314].

В стихотворении оказывается, что Русь~Россия со времен крещения была и остается святой, проблема только в том, чтобы сохранить этот статус в будущем:

О, дорожи своим залогом!
 Блюди тобой избранный путь,
 И пред людьми¹⁴³ и перед Богом,
 Святая Русь, — святою будь! [Там же: 315].

Конечно, автор понимал, насколько двусмысленно может прозвучать отождествление реальной современной ему России и Святой Руси. Вяземский 1840-х гг. был очень критичен к николаевской России, к ее «спертому воздуху», в котором трудно дышать и в котором можно лишь «обжиться», к «духоте нашей интеллектуальной атмосферы, которая давит нас к земле» [Гиллельсон: 55, 47]. Очень резкие характеристики современной общественно-политической ситуации он дает в письме к Жуковскому от 21 марта 1844 г.:

Безгласность, низость, трусость, в которых погрязли все наши сановники, невероятны. Ни один из них не понимает, что для самой пользы монархической, для самой пользы лица, которому они будто бы преданы, бывают случаи, в которые обязанность требует отказываться от участия в мерах, признаваемых пагубными. Каждый видит, что меры пагубны, каждый говорит о том наедине, но ни один из них не имеет духа отойти от зла, идти в отставку и протестовать добросовестно и в истинном смысле слова верноподданнически <...>. И счастливо еще, что Европа и все ее Кюстины и журналы врут и не знают половины того, что у нас делается <...>. Истина была бы гораздо хуже всех их вымыслов [Там же: 48].

¹⁴² Ср. правку Жуковского: «...в сем нареченьи / Сам Бог ей путь преуказал» и его комментарий: «После *значенье* надобно необходимо чего *значение*; как я поправил, кажется точнее» [Жуковский 1848].

¹⁴³ Ср. правку Жуковского: «И в мире свой свершая путь / Перед людьми...» [Жуковский 1848].

Однако об этом взгляде Вяземского мы узнаем по его частным письмам. В публичных выступлениях европейский контекст 1848 г. всё побеждает.

Именно пункт о тождестве Руси и России в стихотворении «Святая Русь» вызывает возражение у Жуковского. Несмотря на солидарность с общей идеей Вяземского («Твои стихи не поэзия, а чистая правда» [Жуковский 2001: 237]), автор вносит весьма существенные уточнения и коррективы.

Однако начинает Жуковский эту часть своей статьи с развития тезиса друга, давая сходную с Вяземским и не менее сильную формулу русского мессианизма:

С в я т а я Р у с ь — <...> Не выражает ли оно <словосочетание. — Л. К.> для нас <...> одним звуком всего, что в течение веков сделалось нашею верою, любовью и надеждою? Не яснее ли означается в нем этот особенный с о ю з наш с Богом, вследствие которого от наших праотцев перешло к нам и чудное имя его *Русской Бог* (не *Российский Бог*, как оканчивает своего Димитрия Донского Озеров). *Русской Бог* — *Святая Русь*, подобных наименований Бога и отечества, кажется, ни один европейский народ не имеет [Там же: 238]¹⁴⁴.

И далее продолжает еще жестче: «Смешно сказать: Английский, Французский, Немецкий Бог; но при слове *Русской Бог* — душа благоговет» [Там же: 240]¹⁴⁵.

¹⁴⁴ При этом Жуковский совершенно забыл о собственных строках в «Орлеанской деве», где Франция называлась «святой землей» и говорилось об особом покровительстве ей Провидения (подробнее см. в наст. изд. статью «“Орлеанская дева” Жуковского как национальная трагедия»). Забывчивость вполне симптоматичная: в «Орлеанской деве» шла речь о монархической Франции, о спасении законного короля и престола простой крестьянкой, ставшей орудием Провидения, а в статье речь идет о революционной Франции, поправшей законную власть.

¹⁴⁵ Обратим внимание на уточнение, сделанное Жуковским: «Этот “Русской Бог” есть удивительное создание нашего ума народного; понятие о Нем, о т д е л ь н о существующее при в е р е в Бога христианского, истекающей из божественного откровения, присоединено к ней, будучи выведено русским народом из откровения, в его истории заключающегося <...> это образ Небесного Спасителя, видимо отразившийся в земной судьбе нашего народа» [Жуковский 2001: 240]. Таким образом, русская история, если из нее можно «без всякого проповедания» вывести «образ Небесного Спасителя», т. е. Мессии — это, по Жуковскому, Священная история. Вспомним мысль Чаадаева о том, что историю новых европейских народов «с таким же правом можно назвать

Разумеется, Жуковский не мог забыть, что непосредственный адресат этих строк — Вяземский — был автором широко известной сатиры «Русский бог», что придавало данному рассуждению дополнительный и почти пародийный оттенок. Возможно, однако, автор намеренно стремился столкнуть то всем памятное («бог» со строчной буквы) с высоким мессианским значением (Бог-Творец как покровитель России) и переключить весь ход рассуждений в высокий регистр, как бы «перечеркнув» прежний текст Вяземского.

И все же Жуковский понимал, что отождествить Святую Русь с современной Россией невозможно (тем более что ироническое употребление этого выражения было почти общим местом). Не только потому, что и по его мнению не все в России отвечало столь высокому идеалу, а потому, что для него — это именно **идеал**, и главная его функция, по Жуковскому, — объединяющая, консолидирующая. В этом смысле характерно, что, соглашаясь с Вяземским: «*Святая Русь* <...> — это имя Россия ведет от Крещатика», Жуковский тут же уточняет: «но свое глубокое значение оно приобрело со времен раздробления на уделы» [Жуковский 2001: 238]. Итак, для Жуковского уже в Киевскую эпоху Святая Русь — не эмпирическая реальность, а идеологическая: «для всех была одна, живая, нераздельная С в я т а я Р у с ь!» [Там же: 239].

Для Жуковского-идеолога всегда было характерно стремление привязать свои концепты и утопические построения к историческим фактам (в собственной огласовке). Поэтому нас не должно удивлять, что слово «Россия» он приурочивает к эпохе становления самодержавия при «великом Иоанне III». Именно с этого времени, по мнению Жуковского, слова «Святая Русь» окончательно переходят в область предания: «Россия стала государством, особенным достоянием царя, а Святая Русь осталась преданием, совокупным сокровищем царя и народа» [Там же].

священной, как и историю избранного народа» [Чаадаев: 34], но у него история России была решительно исключена из этого ряда. Жуковский знаменательным образом возражает Чаадаеву в этом очень важном пункте. Как мы увидим ниже, диалог с первым «философическим письмом» на этом не заканчивается.

Это очень важная для Жуковского мысль. Для него всегда было первостепенно соединить царя с нацией (народом) — гарантом царской власти и благоденствия государства. Поэтому не случайно следующее утверждение: «Россия принадлежит к составу государств Европы; *Святая Русь* есть отдельная, наследственная собственность русского народа, упроченная ему Богом» [Жуковский 2001: 239]. Средоточие «святости этой Руси» для Жуковского — нация, «чудный характер народа русского (в котором такой светлый рассудок соединяется с такою твердою, спокойною, никаким вдохновением не воспламеняемую самоотверженностию)» [Там же]. Россия — это оплот могущества и государственного достоинства, а Святая Русь — «наша память о жизни праотцев, наша народная внутренняя жизнь, наша вера, наш язык, все, что собственно наше русское, что никому, кроме нас, принадлежать не может, что нигде, кроме Русской земли, не встретится, чего никто, кроме русского человека, и понять не может» [Там же].

Таким образом, Святая Русь, в отличие от России — не государство. К России Жуковский относится со значительной долей критики (хотя и выражает ее, по традиции своих публичных выступлений, достаточно сдержанно). Однако, по мысли автора, святость может принадлежать и России, но только как формулировка ее миссии в современном европейском контексте: хранить верность своему пути, крепить основы христианского миропорядка — самодержавие и церковь (веру), ниспровергаемые в Европе.

Сравнивая современное состояние России и Европы, автор видит главное различие в том, что на Западе «вера в *святое* исчезла», подразумеваемая под этим и религиозные устои, и авторитет верховной власти. Во фрагменте, не пропущенном царственным цензором, Жуковский возводит начало этого процесса к эпохе Реформации:

...вместо исторических злоупотреблений церковной власти она разрушила духовный, дотоле не тронутый *авторитет* самой церкви <...> святое заменилось языческою мудростию древних; родился дух противоречия; начался мятеж против всякой власти, как божественной, так и человеческой [Жуковский 1848].

Далее автор прослеживает этапы этого разрушительного процесса в философии: «рационализм (отвержение божественности Христа), отсюда пантеизм (уничтожение личности Бога), в заключение атеизм (отвержение бытия Божия)», а также в области общественной мысли и жизни: «понятие о власти державной, происходящей от Бога, уступило понятию о *договоре общественном*, из него самодержавие народа, которого первая ступень *представительная* Монархия, вторая ступень *демократия*, третья ступень *социализм и коммунизм*». Последней стадией разрушения общества Жуковский считает «уничтожение *семейства*», что, по его мысли, приведет человека «в достоинство совершенно свободного *скотства*» [Жуковский 1848]¹⁴⁶.

К европейской цивилизации Жуковский относится двойственно: признавая ее быстрые успехи, вызванные все той же Реформацией, он в то же время полагает, что эта цивилизация «отклонилась от настоящей своей цели» и «сама себя погубит», если не вернется к вере. Не зная Реформации Россия сохранила оплоты «веры в святое» — самодержавие и церковь.

Дальнейший ход рассуждений Жуковский строит на двух, казалось бы, противоположных идеях: необходимости хранить в неизменности два оплота России и необходимости их постоянно совершенствовать. Более того, только если церковь и самодержавие, «оставшись неизменными в своей сущности, *будут следовать за историческим, необходимым ее* <России. — Л. К.> *развитием*» [Жуковский 2001: 240–241] (курсив мой. — Л. К.), страна «навсегда» сохранит свою самобытность и, соответственно, устоит от революционного соблазна.

При всем негативном отношении Жуковского к революции, опыт 1848 г. убедил его в ее закономерности и неизбежности. Такие мысли Жуковский неоднократно высказывал (в частности, в послании

¹⁴⁶ Напомним, что в конце февраля 1848 г. в Лондоне на немецком языке был опубликован «Манифест коммунистической партии» К. Маркса и Ф. Энгельса. Кроме знаменитого утверждения, что по Европе бродит призрак коммунизма, в главе «Пролетарии и коммунисты» в полемическом задоре говорилось об уничтожении семьи, точнее, о естественном отпадении этого буржуазного института при коммунизме. Не исключено, что этот текст мог хотя бы косвенно быть известен Жуковскому и вызвать его резкий отклик.

«Императору Александру»¹⁴⁷) в связи с Великой Французской революцией, историю которой пристально изучал. В начале анализируемой статьи он выразительно пишет о вине европейских правительств:

Можно было слышать, и давно, давно это было слышно, что в глубине кратера, таившегося под слоями многих поколений, шевелилась скопляющаяся лава; и покою правительств, которые лениво и упрямо спали на краю этого кратера, есть гибельная неосторожность, вполне заслуживающая имя преступления. Но подобного извержения лавы придумать было невозможно [Жуковский 2001: 236].

Революции — следствия дурного управления власть имущих. По мнению Жуковского, у власти нет «права притеснения», как у народа нет «права мятежа» [Там же: 241].

В отличие от Николая I, для которого в 1848 г. наступил период упоения могуществом и мощью России, у Жуковского упоения не было. Он трезво пишет о том, что

...если в образованной Европе вера в святое истратилась от расточительных злоупотреблений ума, то в России она сохранилась в своей неприкосновенности, часто от ее бездейственного неупотребления, так что на западе Европы существует цивилизация, <...> а у нас <...> собственной цивилизации <...> еще не существует [Там же: 242].

Легко заметить, что здесь Жуковский возвращается к исходным тезисам первого «философического письма» Чаадаева¹⁴⁸ и с ним солидаризируется.

Поэт также не хочет поддаваться, говоря словами Чаадаева, «национальному предрассудку» — «ложному представлению о самих себе», худшему виду слепоты [Чаадаев: 38, 23]. Жуковский говорит об отсталости России, о том, что самобытную цивилизацию ей еще только предстоит «дать» [Жуковский 2001: 243]¹⁴⁹. Он завершает свою

¹⁴⁷ Коротко об этом см. в наст. изд. в статье «Царь сердец», или Карамзинистский панегирик».

¹⁴⁸ Ср.: «То, что в других странах уже давно составляет самую основу общежития, для нас — только теория и умозрение» и т. д. [Чаадаев: 22].

¹⁴⁹ Он называет Россию «еще неоглядевшимися недорослем, владельцем великого богатства, которого он еще употреблять не научился, но которое еще не растрачено» [Жуковский 2001: 242–243].

статью прямым призывом совершенствовать церковь и самодержавие: распространять христианское образование, «которое у нас до сих пор слишком ограничено было одними формами» [Жуковский 2001: 243], но главное — утвердить в России законность:

...с одной стороны, в действиях исполнителей власти, с другой — в общих о ней понятиях народа, законность, которая хранит права, неотъемлемо всем и каждому принадлежащие и державною властью один раз навсегда утвержденные, и которая, истекая из самой власти, ее не ограничивает, а более и более упрочивает посредством указания необходимых верных путей ее действия [Там же].

Однако в рукописи у Жуковского имелось еще продолжение последней фразы: «удаляющих ее <т. е. власть. — Л. К.> от самоубийственного произвола». Николай не пропустил в печать мысли о пагубности произвола для его собственной власти, но повлиять на изложенные (хоть и в тезисной форме) идеи «истинного» самодержавия, основанного на твердых законах, на насущную необходимость коренных перемен в стране это уже не могло. Статья была напечатана, т. е. идея Святой Руси в сочетании с именем Жуковского была нужна правительству в пропагандистской кампании 1848 г., чтобы обосновать право России спасти Европу от революционной заразы и «ниспадения в варварство».

В статье «О стихотворении: Святая Русь» ярко проявилось то сочетание трезвости и безудержной идеализации, стремление отреагировать на революционные события в Европе и на критику российского политического курса в западной печати утверждением величия России и одновременно понимание опасности такого утверждения, которое было характерно для политической публицистики Жуковского. Но не только его. Это был непреложный принцип карамзинистов: то, что можно и должно высказать в частном разговоре или в письме, в том числе и адресованном царствующему монарху, не следует прямо выражать публично. Перед лицом читающей России и Европы «всего не выскажешь, всей горечи не изольешь, и лучше наложить печать на уста и на сердце» [Гиллельсон: 48], — как писал Вяземский Жуковскому. Сковывал не страх цензуры (хотя даже самая умеренная и косвенная критика безжалостно вычеркивалась из статей Жуковского),

а чувство чести и обязательства верноподданного, о чем так замечательно писал В. Э. Вацуро в своем очерке о Карамзине «Подвиг честного человека» (см.: [Вацуро, Гиллельсон]).

В результате у читателей 1840-х гг. складывалось неадекватное представление о позиции поэтов старшего поколения по отношению к современным проблемам, а им оставалось утверждать идеал Святой Руси — без особой надежды быть понятыми и услышанными, подхватывая правительственную риторику и возвращаясь к проверенным формулам эпохи 1812 года.

2007

ЭПИЗОД ИЗ ПЕРЕПИСКИ, ИЛИ К ИСТОРИИ ОДНОГО ПОСВЯЩЕНИЯ (Жуковский и его царственные ученицы)

Речь пойдет о письме, адресованном Жуковскому, хранящемся в РО ИРЛИ среди писем императрицы Александры Федоровны к Жуковскому [РО ИРЛИ. Фонд А. Ф. Онегина. 27904/СС656. Л. 45–47]¹⁵⁰. Приведем его текст полностью:

Милый, любезный мой
Василий Андреевич!

Возможно ли чтоб прекрасный сон мой однажды получить от вас поэму точно исполнился! Могла ли я думать что вы точно еще вспомните обо мне в вашем мирном уголке на берегу Рейна в первом счастье семейной жизни? Но в исполнение вашего обещания узнала я вашу всегдашнюю привязанность к нашему семейству, и ваше русское сердце. Потому благодарю вас именем России за то что не забыли нас; и почитаю себя счастливой, что мое радостное восклицание при слухе о намерении вашем писать эту поэму, могло доставить моей милой родине еще новое произведение ей любимой лиры.

Хотя я далека от идеала поразившаго ваши взоры на паланкине, но я постараюсь идти во след ему, и достигнуть его чистоты сердца, смирения, и получить вместе с тем удивительный его дар разпространять счастье вокруг себя. Ничто не могло быть мне приятнее как увидеть образ этаго небеснаго существа, в главе мне посвященной поэмы. С неизъяснимою жадностию начала я читать вашу Дамаянту; и в каждой строке писанною вашею рукою, о вас думала, и мысленно благодарила.

Жаль только то, что не могу словесно вас благодарить, изустно сказать вам, как мне лестно иметь от Василия Андреевича поэму. Но надеюсь будет время когда желание мое исполнится, когда вас увидим в кругу нашем, с женою и дочерью.

Что вам сказать про нас? мы живем в том же блаженном счастье, в котором вы нас оставили. Семья увеличивается, а вместе с ней и семе<й>ные

¹⁵⁰ Бумага с цветной заставкой — Александровский парк в Царском Селе, Белая башня. Конверт с надписью: Василию Андреевичу Жуковскому. Здесь и далее в архивных документах сохраняется орфография и пунктуация оригинала.

радости. Надеюсь что всегда будем жить также т. е. в вере в Бога, и в любви между собой, чего нам желать больше.

Прощайте мой милый Васинька, еще раз сердечно благодарю вас, и прошу не забывать вашу старую знакомую

Александрю

Софья Ивановна *se recommande a votre souvenir.*

Большинство из писем императрицы к Жуковскому было напечатано П. Бартевым в «Русском архиве» с автографов, принадлежавших тогда сыну поэта [РА: 1897. № 4. 493–512]. Однако это недатированное письмо, относящееся к 1843 г. и представляющее собой отклик на посвящение поэмы «Наль и Дамаянти», в публикации Бартева отсутствует. И тому есть причина: ранее оно было опубликовано им как письмо великой княжны Александры Николаевны, которой поэма была посвящена [РА: 1868. № 1. 107–108]¹⁵¹. По «Русскому архиву» его цитирует Зейдлиц в своей книге [Зейдлиц: 186]. По сравнению с автографом имеются разночтения и, главное, в этой публикации отсутствует финал. Издатель сообщил, что текст был получен им от П. А. Вяземского, но не ясно, был ли в его распоряжении автограф или список. Позднее автографы писем императрицы достались от П. В. Жуковского его однокласснику и другу А. Ф. Онегину, который присоединил к ним и интересующее нас письмо, атрибутировав его Александре Федоровне. Таким образом, текст представляет собой исследовательскую проблему, которую и хотелось бы обсудить. Однако подчеркнем, что речь пойдет не просто об эпистолярном или же биографическом эпизоде, а о фундаментальной особенности поэтического мира Жуковского, где «жизнь и поэзия — одно», но для того, чтобы это единство образовалось, требовалось сначала придумать не только поэзию, но и жизнь.

К переводу «индейской повести» «Наль и Дамаянти» с немецкого текста Рюккерта Жуковский впервые обратился еще в 1832 г., затем начал заново и переводил долго — с 21 мая 1837 по 16 декабря 1841 гг. Посвящение же писалось 11–15 февраля 1843 г. (в печатном тексте стоит

¹⁵¹ Сердечно благодарю Л. Е. Мисайлиди за то, что она обратила мое внимание на эту публикацию.

дата: Дюссельдорф, 18/28 февраля 1843 [Наль и Дамаянти: 15]). Поэма вышла в свет отдельным изданием в январе 1844 г. с надписью: «Ея Императорскому Высочеству Государыне великой княжне Александре Николаевне». Можно полагать, что *издание* готовилось ко дню бракосочетания великой княжны с двадцатидвухлетним наследным принцем Гессен-Кассельским, ландграфом Фридрихом Вильгельмом (1820–1884), состоявшемуся 16 января 1844 г., хотя не знаем, подоспело ли оно к этой дате. В любом случае *издание* явно воспринималось как подарок к торжественному дню¹⁵². Посвящение же было сделано гораздо раньше — еще до знакомства будущих жениха и невесты, происшедшего летом 1843 г.

Известно, что разрешение на посвящение текстов высочайшим особам необходимо было испрашивать, и весной 1843 г. беловая рукопись была выслана автором в Петербург, как сказано в «Летописи жизни Жуковского», «со стихотворным посвящением ей <Александре Николаевне. — Л. К.> и ее матери, императрице Александре Федоровне» [Жуковский. ПСС-20: 14, 404]. Не ясно, передают ли составители текст надписи на беловом автографе или собственные идеи, т. к. исходя из того, что рукопись была послана не императрице, а ее дочери, можно полагать, что поэма изначально посвящалась великой княжне. И все же томские исследователи совершенно логично продолжили цепочку: на самом деле, поэма, конечно, посвящена Александре Федоровне и лишь отраженным светом — Александре Николаевне.

История взаимоотношений Жуковского с третьей дочерью Николая I и Александры Федоровны пока не привлекала внимания исследователей, поэтому нам придется сказать о ней несколько слов.

Великая княжна Александра Николаевна родилась 12 июня 1825 г. и была названа в память своей тетки — великой княгини Александры Павловны (1783–1801). Однако Николай Павлович свою рано умершую сестру не помнил, для него имя Александра было актуально как

¹⁵² Любопытно, что цензурное разрешение было получено еще 12 мая 1843 г., но какого числа точно книга вышла в свет, не совсем ясно, т. к. 11 января 1844 г. Жуковский получил от издателя Е. Ф. Фишера корректуру. Однако уже в № 2 «Отечественных записок» за 1844 г., выпущенных в свет 3 февраля (цензурное разрешение от 31 января), появилась рецензия Белинского [Белинский-9: 7, 732].

имя любимой жены. Получилось, что уже при рождении Адини (так звали великую княжну в семье) оказалась как бы двойником своей матери (на которую была очень похожа).

Судя по дневникам Жуковского, у него не было близкого контакта с Александрой Николаевной. Поэт фиксирует, как бывал у нее с поздравлениями по случаю дня ее ангела и т. п. поводам, но это лишь беглые упоминания. Разумеется, он знал ее с детства, общался с ней в семейном кругу, видел ее в классах¹⁵³. О том, что «педагогический» контакт существовал, мы находим подтверждение в письме семилетней великой княжны к матери от 18 июня 1832 г.:

Ma chère Maman

Je vous embrasse de tout mon coeur nous nous portons tout bien.

Basile est tres amusant et ne fait que me tourmenter. J'ai revais de vous cette nuit. Miss Harriet se met à vos pieds. Adieu Maman embrassez je vous prie de ma part papa Sacha Costi Niski.

Adini.

18 Juin 1832 [ГАРФ. Ф. 728. Оп. 1. Т. 2. Ед. хр. 1633. Л. 11–11 об.]¹⁵⁴.

Полагаем, что Basile — это Жуковский, о котором живая и непоседливая девочка (часто аттестующая себя в письмах к матери «курноска», «смарчек»¹⁵⁵ и “Cobold”¹⁵⁶), пишет не без озорства¹⁵⁷.

¹⁵³ Кстати, вопрос о том, в каком объеме Жуковский преподавал царским детям, не слишком прояснен до сих пор. По должности он был не преподавателем, а наставником наследника, т. е. составителем общего плана воспитания и своего рода инспектором, руководившим всем процессом обучения. По своим частым отлучкам из Петербурга, в частности, поездкам за границу, поэт и не мог преподавать на регулярной основе.

¹⁵⁴ Перевод: «Дорогая мама, я обнимаю вас от всего сердца, мы живем хорошо. Базиль очень забавен и все время меня мучает. Я видела вас во сне этой ночью. Мисс Хэриет <гувернантка-англичанка> повергает себя к вашим стопам. До свидания, мама, обнимите от меня папу, Сашу <великий князь Александр Николаевич>, Кости <семейное имя великого князя Константина Николаевича>, Ниски <семейное имя великого князя Николая Николаевича>. Адини».

¹⁵⁵ Эти прозвища явно имели хождение в семье, т. к. Мария Николаевна пишет Жуковскому 6/18 мая 1833 г.: «Наш сморчек Адини болтает попрежнему и учится очень хорошо» [РА: 1895. № 8. 426].

¹⁵⁶ Правильно: Kobold (Koboldt) — гном, дух из немецкой мифологии.

¹⁵⁷ В письме к матери 1840 г. тон уже другой. Сетуя на скорый отъезд курьера, она прибавляет в конце: “Papa attend. Embrassez Zuckowsky je ne puis leur écrire. Votre Adini” [ГАРФ. Ф. 728. Оп. 1. Т. 2. Ед. хр. 1633. Л. 65]. Перевод: «Вошел папа. Обнимите Жуковского, я не смогу ему написать. Ваша Адини».

Заметим, что письма Александры Николаевны к родителям — это замечательное свидетельство о семейной атмосфере, пронизанной нежностью и добрым юмором. Матери младшая дочь чаще всего пишет по-французски (называя ее иногда *Mamсі, ma douce Maman*) или по-английски¹⁵⁸, к отцу — всегда по-русски, что дает большой простор для нежных наименований: «милый Пуця», «пуцька миленький». Очевидно, что император требовал от детей хорошего знания русского языка и выговаривал за ошибки, потому что 15-летняя Адина оправдывалась 18 августа 1840 г.:

Ты побранил меня немножко, и это очень хорошо: я умею писать лучше, но когда пишу к тебе и к Мама, я не люблю думать о грамматике, хотя это весьма глупо. — И так моя вина, что я с долго ожидаемым твоим письмом, получила выговор; это меня так разстроило, что я сегодня не могу веселиться, а только думать что ты на твою безграмотную девченку¹⁵⁹ сердит. — Благодарю тебя однакоже за то; даю тебе обещание, стараться правильно писать, и быть очень внимательной во время русского урока; в этом письме верно еще будут ошибки; но надеюсь что будущее будет лучше. Пуця я тебя люблю! [ГАРФ. Ф. 728. Оп. 1. Т. 2. Ед. хр. 1900. Л. 7–7 об.]

Как нам представляется, более близкое знакомство Жуковского с Александрой Николаевной состоялось в Берлине в мае 1838 г. во время неофициального визита туда императорской семьи. Это было начало заграничного путешествия наследника, но император решил приурочить к нему родственный визит почти всей семьи к родным императрицы, с последующим ее путешествием для поправки здоровья¹⁶⁰.

Для Жуковского это пребывание в Берлине приобрело особый смысл: это было свидание с дорогим ему прошлым, новое погружение в атмосферу 1820–1821 гг. Он дал отчет о берлинском визите 1838 г. в Журнале, который вел для великой княжны Марии Николаевны.

¹⁵⁸ Русских писем всего несколько, и они относятся к самому началу переписки (1831 г.).

¹⁵⁹ На общем уровне тогдашней женской грамотности можно считать правописание Александры Николаевны достаточно приличным, но, конечно, она делала ошибки на всех языках, что заметно и в цитируемых нами письмах. Прибавим еще некоторые примеры: *кокой* (какой), *корета* (каре́та), *продалжать твою путь*.

¹⁶⁰ Отъезд из Петербурга Александры Николаевны с матерью состоялся 28 апреля (см.: [Лямина, Самовер 1999: 311]), ранее выехали в Берлин великие князья Николай и Михаил Николаевичи, император с наследником отправились вслед за императрицей, Жуковский — 3 мая, свита наследника — 5 мая.

Общим ходом путешествия с наследником Жуковский был недоволен и не скрывал этого. В записи из Копенгагена 24 июня 1838 г., где он рассказывает и об Александре Николаевне, он пишет: «Из этих 60 дней почти половина была жалким образом истрачена на церемониальные визиты, длинные и нездоровые обеды, душные балы и разные радости этикета» [Жуковский. ПСС-20: 14, 96]. Берлин также его не вдохновил: «было очень шумно, туда съехалось до пятидесяти принцев и принцесс». Но главное — изменилась атмосфера, многих из друзей его молодости уже не было на свете, другие изменились, поэтому — как он пишет Марии Николаевне — «теперешнее тревожное пребывание в Берлине возбудило в сердце множество чувств печальных» [Там же]. Однако для Жуковского доминантой Берлина все же оставалось воспоминание о празднике Лалла Рук, поэтому он делает все, чтобы его мысленно воскресить.

Характерно, что лейтмотивом всей записи от 24 июня 1838 г. становится тема сна (т. е. включение темы Лалла Рук — «милый сон, души пленитель...») — забвения — воскресения. Жуковский именует все путешествие сном («опишу вам только сон, который продолжается два месяца»), а свое описание для Марии Николаевны собирает строить как несколько эпизодов, только и достойных фиксации («выхвачу для Вас несколько эпизодов, которые особо меня поразили»). Остальное будет предано забвению: «Все прочее может остаться в моей записной книжке, как на кладбище, для которого, конечно, уже никакой ангел с трубою не сойдет с неба и не скажет: восстаньте мертвые из гроба!».

Одним из таких поразивших его эпизодов становится встреча со *второй Лалла Рук* — Александрой Николаевной, вместе с которой Жуковский побывал в двух картинных галереях Берлина: «В оба раза она мне чрезвычайно понравилась», — заключает поэт. Для нас же это заключение и становится косвенным свидетельством того, что прежде у Жуковского не было тесного общения с Александрой Николаевной и случая как-то ее выделить. Однако и тут, как видно по записи, главным моментом в рассуждениях поэта становится ее «великое сходство» с матерью. Он видит в Александре Николаевне «младшую сестру тогдашней» Лалла Рук — и это становится поводом, чтобы еще раз

выразить свое восхищение императрицей, «которая, несмотря на то, что с тех пор прошло почти двадцать лет, сохранила всю чистоту и свежесть души своей».

Кажется, что Жуковского интересуют в первую очередь душевные качества. Между тем, основным мотивом последующим рассуждений становится красота и отношение к ней человека. Александра Николаевна привлекла Жуковского тем, что оказалась способной понимать искусство и «смотрела с каким-то простосердечным благоговением на некоторые картины, в которых выражалась идеальная красота». И далее в записи следует то, что сам Жуковский называет «метафизикой» и за что даже просит прощения у своего адресата — девятнадцатилетней Марии Николаевны. Но это настолько любимые и столь принципиальные для Жуковского размышления, что он все же не может их не привести:

Способность понимать красоту есть драгоценное качество души человеческой; оно более всякой другой способности обнаруживает ее небесную природу: ибо красота, сама по себе, есть нечто неземное, принадлежащее земле только потому, что и душа наша принадлежит ей, но принадлежащее на время, только для того, чтобы здесь, в немногие, но высокие минуты здешней жизни, пробуждать в нас предчувствие жизни лучшей. Это чувство красоты есть неизменный товарищ веры. Верю мы сводим небо на землю; чувством красоты мы земное, так сказать, возвышаем в небесное. <...> Я люблю находить в людях уважение к прекрасному. Чем более святого для человека, тем выше, тем он ближе к своему назначению, а красота есть святыня. Но это чувство имеет особенную прелесть, когда встретишь его в молодой душе, которая выражает его, так сказать, без своего ведома, с милою беззаботностью [Жуковский. ПСС-20: 14, 96–97].

Понятно, что тут мы имеем развитие, хотя в ином ракурсе, ряда мотивов лирики Жуковского, в частности, элегии «На кончину Ея Величества Королевы Виртембергской» (скоротечность красоты, ее принадлежность небесному миру, мотив веры). Интересным образом иные *полупарафразы* из этой элегии *на смерть* оказались в отношении Александры Николаевны пророческими: «Ты улетел, небесный посетитель; / Ты погостил недолго на земли; / Мечталось нам, что *здесь* твоя обитель; / Навек *своим* тебя мы нарекли...» [Там же: 2, 117] —

Александра Николаевна скончалась в 19 лет от скоротечной чахотки 29 июля 1844 г., через полгода после свадьбы¹⁶¹.

Итак, красота самой Александры Николаевны (как бы повторяющая красоту Александры Федоровны), присущие ей (как и матери — в представлении поэта) искренность («простосердечие») и способность к восприятию идеальной красоты (т. е. причастность к высшей жизни духа) включают великую княжну в число любимых идеальных женских персонажей поэта — от М. А. Протасовой, А. А. Воейковой, Александры Федоровны до его будущей невесты Е. Рейтерн. Добавим к этому, что на момент записи 24 июня 1838 Александре Николаевне едва исполнилось 13 лет, т. е. это возраст Маши Протасовой, когда она стала предметом любви Жуковского. Недаром он уже «присматривает» юной великой княжне жениха. Чуть позже, в июле 1838, он знакомится с кронпринцем ганноверским Георгом (1819–1878), о котором отзываясь в дневнике с похвалой: «Прекрасная натура, развитая несчастием» [Жуковский. ПСС-20: 14, 108] — бедный кронпринц был почти слеп. На следующий день за королевским обедом они разговорились о женщинах. Видимо, рассуждения принца понравились поэту, и он сделал замечательный вывод: «Вот жених великой княжне Александре Николаевне» [Там же].

Такой Александра Николаевна и осталась в представлении Жуковского, и в этом контексте посвящение ей поэмы «Наля и Дамаянти» выглядит вполне логичным. К 1843 г. он успел посвятить свои сочинения двум из трех дочерей Николая I, очередь была за младшей. Однако, с нашей точки зрения, главным стимулом посвящения была возможность актуализации образа Александры Федоровны или даже точнее — для косвенной адресации ей поэмы.

В посвящении «Наля и Дамаянти» перед читателями проходят эманации того идеального женского образа, который в жизни Жуковского воплощали Маша Протасова, Саша Воейкова, Александра

¹⁶¹ Можно сказать, что болезнь Александры Николаевны была результатом дворцового быта, интриг между придворными врачами. Еще до брака учителя, обучавшие музыкальную великую княжну пению, предупреждали, что у нее развивается сильный кашель, который вызывает тревогу. Однако ни врачи, ни любящие родители не придали этому значения. См. подробный отчет о ее последних днях в рассказе М. А. Корфа: [Корф. Рук.].

Федоровна и — на момент создания текста — Елизавета Жуковская. Они как бы соединяются здесь в одно — «...как будто откровенье / Всего прекрасного, в одно живое / Лицо слиянного» [Жуковский-4: 3, 310].

Такое парадоксальное совмещение случалось у Жуковского и раньше. Например, письмо из Дрездена от 4/16 июня 1821 г. было начато им как письмо к Александре Федоровне¹⁶², а затем, почти без перехода, продолжается как письмо к А. А. Воейковой и М. А. Мойер, с замечанием, что ему, по сути, все равно, к кому адресоваться — он всегда будто пишет каждой из них троих, к кому бы письмо ни было обращено!

Приведем некоторые выдержки из писем Жуковского к Александре Федоровне 1840-х гг., чтобы показать, насколько тесно связаны их мотивы с посвящением к «Наль и Дамайанти». Он прямо и настойчиво называет императрицу идеалом, своим земным ангелом и даже своим провидением. В драматическом письме от 27 июля /8 августа 1840 г. из Дармштадта после недоразумения с ходатайством о пенсии Жуковский обращается к той, «... которая всегда была моим ангелом хранителем, идеальным существом, руководившим мною в самый важный период моей жизни. <...> чье мнение было для меня равносильно голосу моей совести, кому всегда принадлежала вся моя душа» [Памяти Жуковского и Гоголя: 68]. После разрешения возникшего недоразумения он лишь усиливает эти мотивы и еще и еще раз, с предельной концентрацией, повторяет в письмах к Александре Федоровне свои любимые мысли *о ней самой*:

...в течение всей моей жизни, я не встречал никого, кто мог бы сравняться с Вами в те минуты, когда видишь Вас такою, какою Вы есть на самом деле, когда Вы отдаетесь сердцу, открывшемуся для восприятия Вас, такою, какою создал Вас Господь, какой Вы всегда были перед Ним и какой останетесь навсегда, не будучи в состоянии измениться [Там же: 72].

Другими словами, Жуковский на земле видит ее такую, какою ее видит Бог на Небе.

¹⁶² «После удовольствия видеть начинается для меня удовольствие рассказывать вашему императорскому высочеству о том что я видел» (письма Жуковского к А. А. Воейковой [РО ИРЛИ. 27737 / СХСVIII69]).

Кажется, нельзя сказать сильнее! Обратим все же внимание на едва заметную оговорку: «*в те минуты*» — значит, даже восторженный взор Жуковского замечает, что бывают и другие минуты, когда Александра Федоровна выходит из идеального облика. Однако в душе Жуковского, как и в его поэзии, она живет в своей идеальной ипостаси. Поэтому так важно подчеркнуть в процитированном пассаже мотив *неизменности*.

Характерно, что далее в этом же письме от 8 августа 1840 г. вновь разворачивается тема Лаллы Рук. Напоминая Александре Федоровне стихи ее брата, Жуковский продолжает:

Эти стихи были написаны во времена Лаллы Рук. Тогда вдали, высоко над толпой, предстало предо мной видение; оно пронеслось перед моими очами, как добрый гений; и с тех пор этот гений всегда оставался моим, он *все тот же*, время ничего не изменило в нем; и каждый раз, когда я снова вижу его, он приносит с собой прелесть жизни [Памяти Жуковского и Гоголя: 72]¹⁶³.

Свое позднее семейное счастье Жуковский воспринимает не только как Божий дар (о чем пишет неоднократно к разным лицам), но и как дар и создание Александры Федоровны, которая благословила его на брак: «Мое <счастье> сверх того есть Ваше создание» [Там же: 79]. В том же письме от 7/19 августа 1841 г. он уже в который раз повторяет: «Вы мой идеал доброты, прелести и величия. Этот идеал, старый любимый друг души, никогда не покинет меня и будет добрым гением всей моей домашней жизни» [Там же: 80]. В письме от 22 июня / 4 июля 1842 г. Жуковский пишет о своих стихах к серебряной свадьбе императрицы: «...мой привет, привет души, принадлежащей Вам совершенно и знающей тайну вашей прекрасной души» [Там же: 82].

Назвав свою дочь Александрой, Жуковский подчеркивает связь с Александрой Федоровной:

Дав ей это имя, я выразил мои наилучшие для нея пожелания земного счастья, как я его понимаю. Пусть ангел хранитель Той, которая носит это имя, о которой я думал, называя ее именем мою дочь, которая имела

¹⁶³ Ср. также письмо от 15/27 сентября 1840 г. [Памяти Жуковского и Гоголя: 76]. Ср. в посвящении «Наль и Дамайнти»: «И мнится мне, что благодатный образ, / Мной встреченный на жизненном пути, / По-прежнему оттуда мне сияет» [Жуковский-4: 3, 312].

такое благотворное влияние на мою собственную жизнь, преклонение пред которой, наконец, сердце мое сохранит до последнего своего бие-ния <...> Есть что-то неизъяснимое в словах: дочь моя, и сердце мое трепещет от умиления, когда я называю мою дочь Александрой [Памяти Жуковского и Гоголя: 85].

Нетрудно убедиться, что письма Жуковского лишь уточняют то, что сказано в его поэзии и что нашло наиболее последовательное выражение в образе Лалла Рук, поэтическом двойнике Александры Федоровны. В посвящении к поэме «Наль и Дамаянти» Жуковский вплетает мотивы и самого берлинского праздника 1821 г., где она выступала в роли Лалла Рук и была внесена на паланкине, и своих стихотворений «Лалла Рук» и «Явление поэзии в виде Лалла Рук», и своих писем к ней. Ср. начало посвящения:

В те дни, когда мы верим нашим снам
И видим в их несбыточности быть,
Я видел сон...

и первую строфу «Лалла Рук»:

Милый сон, души пленитель,
Гость прекрасный с вышины,
Благодарный посетитель
Поднебесной стороны,
Я тобою наслаждался
На минуту, но вполне:
Добрый вестником явился
Здесь небесного ты мне [Жуковский. ПСС-20: 2, 222];

далее в посвящении — ср. мимолетное виденье идеала:

...и я лишь мог приметить
Там, в высоте, над радостно шумящим
Народом, паланкин; как привиденье,
Он мне блеснул в глаза; и в паланкине
Увидел я царевну молодую,
Невесту севера; и на меня
Она глаза склонила мимоходом:
И скрылось все... [Жуковский-4: 3, 310].

Ср. в цитированном выше письме Жуковского к Александре Федоровне: «Тогда вдали, высоко над толпой, предстало предо мной видение; оно пронеслось перед моими очами, как добрый гений». Поэтический текст представляет собой парафраз прозаического, но одновременно и отсылку к стихотворению «Лалла Рук»:

И блистая, и пленяя —
 Словно ангел неземной —
 Непорочность молодая
 Появилась предо мной;

 Ах! не с вами обитает
 Гений чистый красоты;
 Лишь порой он навещает
 Нас с небесной высоты [Жуковский. ПСС-20: 2, 222–223].

Что касается адресата поэмы «Наля и Дамаанти», то образ Александры Николаевны появляется лишь в самом конце посвящения как «ответвление» образа Александры Федоровны, как ее двойник. Интересно, как Жуковский подчеркивает это раздвоение «благодатного образа»:

Но он уж не один, их два; и прежний
 В короне, а другой в венке живом
 Из белых роз, и с прежним сходен он,
 Как расцветающий с расцветшим цветом;
 И на меня он светлый взор склоняет
 С такою же приветною улыбкой,
 Как тот, когда его во сне я встретил.
 И имя им одно [Жуковский-4: 3, 312].

Теперь обратимся к интересующему нас письму по поводу посвящения «Наля и Дамаанти». Легко заметить, что оно написано не просто в духе и стиле Жуковского, но и с повторением того же приема «двоения», который присутствует в только что процитированном финале.

Его автор определенно реагирует на текст Жуковского. Письмо, как и посвящение, начинается ключевым словом «сон»: «Возможно ли чтоб прекрасный сон мой <...> точно исполнился!» Оно употреблено в одном из характерных для Жуковского значений — «мечта», но далеко от многозначного образа-мотива из посвящения «Наля и

Дамаянти», где сон — это видение, откровение, воспоминание, мечта, явление (с одной стороны, соприкосновение с иным миром, с другой — превращение в быль)¹⁶⁴. В письме — это желание «однажды получить от вас поэму», однако выбор слова «сон» не оставляет сомнения в диалогической интенции адресанта, стремящегося говорить с адресатом на его языке. И далее живо подхватываются и обыгрываются другие мотивы, связанные с Лалла Рук и с поэмой «Наль и Дамаянти».

Однако кто же из двух — та, что «в короне», или та, что «в венке живом из белых роз», — пишет: «Хотя я далека от идеала поразившаго ваши взоры на паланкине...»? Это утверждение могло бы принадлежать обеим. Далее — «но я постараюсь идти во след ему, и достигнуть его чистоты сердца, смирения, и получить вместе с тем удивительный его дар разпространять счастье вокруг себя» — уже звучит определеннее, как фраза дочери, которая дает обещание быть похожей на мать и которая счастлива тем, как та изображена в стихах: «Ничто не могло быть мне приятнее как увидеть образ этаго небеснаго существа...». Фраза: «Могла ли я думать что вы точно еще вспомните обо мне в вашем мирном уголке на берегу Рейна в первом счастье семейной жизни?» — также вряд ли может принадлежать императрице, которая постоянно получала от Жуковского письма и не могла бы с удивлением писать о том, что поэт как будто неожиданно о ней вспомнил.

Однако другие места текста гораздо естественнее звучат в устах императрицы, чем 17-летней великой княжны: «узнала я вашу всегдашнюю привязанность к нашему семейству, и ваше русское сердце», «благодарю вас именем России», «почитаю себя счастливой, что мое радостное восклицание <...> могло доставить моей милой родине еще **новое произведение ей любимой лиры**¹⁶⁵».

Следующий пассаж: «Что вам сказать про нас? мы живем в том же блаженном счастье, в котором вы нас оставили. Семья увеличивается, а вместе с ней и семе<й>няя радости» — опять же может принадлежать

¹⁶⁴ Ср.: «...и видит / Воображенье там как будто область / Иного мира. Так теперь созданием / Мечты, какой-то областью воздушной / Лежит вдали минувшее мое» [Жуковский-4: 3, 312].

¹⁶⁵ Выделено нами. Эта фраза звучит как ответ на слова Жуковского в письме к Александре Федоровне в марте 1842 г. о своей «устарелой лире»: «Старые лавры мои очень измялись, а свежих добыть не надеюсь» [Жуковский 1885: 327].

обеим. В день свадьбы Александра Николаевна писала в дневнике о своем счастье в девичестве¹⁶⁶, она же в письмах к отцу с нежностью упоминает свою маленькую племянницу Александру — дочь великой княгини Марии Николаевны, которую называли Адина [ГАРФ. Ф. 728. Оп. 1. Т. 2. Ед. хр. 1900. Л. 12 об.] (чтобы отличить от тетки — Адини). Однако в устах матери семейства, которая имеет замужнюю дочь, уже родившую ей двух внуков (в 1843 г. в семье Лейхтенбергских родился и сын) и женатого старшего сына-наследника, в семье которого тоже ожидался первенец (великий князь Николай Александрович родился 8 сентября 1843 г.), разговор о семье еще более натурален. Кроме того, эти события постоянно обсуждались в переписке Жуковского и Александры Федоровны начала 1840-х гг.

Обращение к Жуковскому: «Жаль только то, что не могу словесно вас благодарить, изустно сказать вам, как мне лестно иметь от Василия Андреевича поэму. Но надеюсь будет время когда желание мое исполнится, когда вас увидим в кругу нашем, с женою и дочерью» — может быть приписано обеим Александрам.

Но особое внимание обратим на финал письма: «Прощайте мой милый Васинька, еще раз сердечно благодарю вас, и прошу не забывать вашу старую знакомую Александру». Недаром в публикации «Русского архива» он был опущен — трудно было представить себе, что 17-летняя девушка так обращается к 60-летнему поэту. Да и в письмах Александры Федоровны к Жуковскому ничего подобного не встречается. В известных нам ее письмах мы встречаем название или по имени-отчеству, или по фамилии («милый мой Жуковский»). Общий тон ее писем к поэту — сердечный и даже интимный. Письма эти свидетельствуют о живом душевном контакте и об очень сердечном отношении прежней ученицы к прежнему учителю. В 1837 г. она напоминает ему о двадцатилетии их знакомства, а в 1842 г. хочет отпраздновать вместе с ним «наши *серебряные уроки*»: «Кажется в сентябре месяце. 25 лет!!! Боже мой, да это целая жизнь!» [РА: 1897. № 4. 509]. В одном из писем Жуковского процитировано ее французское

¹⁶⁶ См.: [РА: 1889. № 3. 405–406]. В послесловии к этой коротенькой публикации П. Бартевев вновь ссылается на интересующее нас письмо, напечатанное им в 1868 г., повторяя свою атрибуцию.

обращение к нему в разговоре: *mon cher*, но это все же не «милый Васинька».

Так Жуковский мог именоваться именно в «детском мире» царской семьи. Во «взрослых» письмах царских воспитанников поэт назывался Васенькой, Котом Васей и даже Васькой, «любезным котиком», о чем свидетельствуют письма к нему Марии Николаевны¹⁶⁷. В них воскресает детский сказочный (и вместе с тем фамильярно-иронический) мир. И подпись в интересующем нас письме — «старая знакомая Александра» — также принадлежит этому миру и этой интонации (ср. «старый друг Мария» в письмах Марии Николаевны).

Казалось бы, сравнение почерков может решить все сомнения. Однако почерки матери и дочери похожи, поэтому без специальной графологической экспертизы этот аргумент не может быть признан решающим. Вместе с тем полагаем, что письмо написано рукой Александры Николаевны, и это подтверждает также прекрасный русский язык письма. Мы знаем, что с этим у Александры Федоровны были проблемы, поэтому в своих воспоминаниях она довольно иронически отозвалась о педагогических усилиях Жуковского, много лет не слишком успешно занимавшегося с ней русским языком¹⁶⁸. Недаром с 1823 г., когда письма перестали рассматриваться как учебные упражнения, Александра Федоровна всегда писала поэту по-французски, при этом живо реагируя на обращенные к ней русские сочинения Жуковского.

Итак, вопрос решен? Хотелось бы, вполне в духе Жуковского, осложнить окончательный ответ. Мы рискнем предположить, что в создании этого письма участвовали обе Александры. Писала, несомненно, дочь, но и присутствие в нем матери очевидно, именно поэтому

¹⁶⁷ См.: [РА: 1895. № 8. 428–430, 441]. Видимо, тон этих писем не всегда радовал В. А. Жуковского, как, например, когда в 1838 г. Мария Николаевна предполагала его женитьбу «с Голландской коровою или Англичанской» [Там же: 430]. Поэта, при всей его приверженности галиматье, больше привлекает другая интонация. В письме 10/22 декабря 1838 г. он замечает: «Я люблю всегда вашу живую веселость, но здесь вы ее покидаете и говорите со мной важным тоном о самом решительном деле вашей жизни, говорите так просто...» [Там же: 432].

¹⁶⁸ См. об этом в наст. изд. статью «Жуковский — преподаватель русского языка (начало “царской педагогики”)».

авторство многих фраз как бы двойится. Во всяком случае, в нем актуализовано то особое пространство, тот ореол, которым поэт окружил Александру Федоровну.

Жуковский создал свой идеал Александры Федоровны в надписи к портрету великой княгини («Для нас рука судьбы в сей мир ее ввела...») в начале августа 1817 г., *еще до того*, как познакомился с ней лично. Текст построен как фиксация провиденциального предопределения, откуда-то ставшего известным поэту:

В ней дух к великому растет и возрастает;
Она свой путь с достоинством пройдет:
В ней не обманется России ожиданье!
[Жуковский. ПСС-20: 2, 63].

Образ воспетого в этом тексте «гения радости» с самоотверженным сердцем («И все прекрасное в себе нам отдала!») воплотился затем в Лалла Рук, «гении чистой красоты», а затем — в верной и прекрасной Дамаянти. Восточный код был присвоен Александре Федоровне поэзией Жуковского, и она, надо полагать, без труда угадала по тексту посвящения поэмы подлинные намерения автора. Видимо, не только она, поэтому центральное место в письме-отклике 1843 г., о котором шла речь, занимает образ Лалла Рук.

Переписка всех представительниц женской половины царской семьи с Жуковским показывает, что они прониклись уроками своего учителя и наставника и оказались не чужды его поэтическому миру. Они были усердными читательницами его поэзии. Более того, они пытались говорить с ним на языке, свойственном этому миру, хотя, естественно, им это удавалось далеко не так хорошо, как Жуковскому*.

2010

* Сердечно благодарю А. С. Янушкевича за ценные консультации, а К. Г. Боленко и Л. И. Вуич за помощь в работе.

«СЕРДЦЕМ И МЫСЛИЮ ВЕРНЫЙ ВАМ ЖУКОВСКИЙ»

В последние годы томские исследователи во главе с А. С. Янушкевичем сделали очень много для публикации наследия В. А. Жуковского и, в частности, материалов, касающихся отношений поэта с его царственным воспитанником — великим князем Александром Николаевичем (см.: [Жуковский 1994; Жуковский. ПСС-20: 13]). Предлагаемая ниже публикация — это маленькое дополнение к блестящим находкам и трудам томичей.

Материалы, опубликованные А. С. Янушкевичем, со всей отчетливостью продемонстрировали, что должность воспитателя наследника престола, воспринятая Жуковским как миссия по формированию будущего России, доставляла поэту много душевных терзаний. Отношения с царем, от которого зависел успех миссии, складывались не просто. Со стороны Жуковского это была постоянная борьба за право исполнять свою должность так, как он ее понимал. В 1828 г. он записал в дневнике: «Жить при дворе есть учиться или мудрости или подлости. Надобно выбирать одно из двух. Среднею дорогою идти нельзя. Надобно быть рабом владыки или рабом долга» [Жуковский 1994: 39–40]. Однако поэт не только учился «сохранению своего достоинства» [Там же: 40], но и учил других уважать не сан, а человека. Своему воспитаннику Жуковский внушал: «Вы тогда-то и будете иметь в глазах лучших людей истинное достоинство, когда в высоком сане, ничем Вами не заслуженном, будете высоки душой, а не поднятым вверх носом» [Там же: 43].

Важнейшим показателем правильного воспитания Жуковский-педагог считал отношения наставника и ученика. В России, где «законные права не ограждены ничем, кроме произвольной справедливости самодержца» [Там же], человеческий облик властителя приобретал первостепенное значение. Чувства благодарности, почтения к наставнику — естественные в каждом ученике — становятся, по Жуковскому, условием формирования истинного самодержца, а не диктатора. Жуковский требовал от Александра Николаевича уважения к себе, полагая, что оно есть залог в будущем правильно выстроенных

отношений власти и общества. Тон, которым пользовался наставник в письмах-дневниках, обращенных к великому князю, не может не поражать. Мягкий «прекраснодушный» поэт твердо и бескомпромиссно требует отказа от «правил абсолютизма» [Жуковский 1994: 44], ставящих царственного отпрыска выше окружающих: «По своему будущему званию Вы, разумеется, выше меня <...>, но по теперешним нашим взаимным отношениям я выше Вас до тех пор, пока мое дело при Вас не окончилось» [Там же: 43].

Конечно, отношения наставника и воспитанника не сводились к конфликтам и претензиям. Жуковский и Александр Николаевич, безусловно, были привязаны друг к другу, о чем свидетельствует их переписка. На одном эпизоде, еще не привлекавшем внимания исследователей, мы и хотели бы остановиться.

В ГАРФ'е нами было обнаружено письмо В. А. Жуковского к великому князю Александру Николаевичу от 22 июля 1836 г. из имения Эллиствере, недалеко от Тарту [ГАРФ. Ф. 728 (Зимний дворец). Оп. 1. Кн. 4. Ед. хр. 1763. Л. 1–3]. Письмо посвящено изобретению профессора Тартуского (Дерптского) университета Морица Германа Якоби. Оно дополняет наше представление о том, как понимал Жуковский «царскую должность», свою роль наставника, а также пополняет копилку «добрых дел» Жуковского — вечного ходатая за всех опальных, нуждающихся или же талантливых, требующих внимания и поддержки. Кроме того, письмо вписывает новую страницу в биографию великого физика и электрохимика, изобретателя гальванопластики М. Г. Якоби (1801–1874) и касается самого начала его карьеры в России.

Во всех старых биографиях академика Бориса Семеновича Якоби (как он именуется по-русски) всячески подчеркивалась роль С. С. Уварова в его судьбе. Сам Якоби также писал о том, что именно по ходатайству министра народного просвещения он был вызван из Дерпта в Петербург [Якоби 1840: V], где он получил простор для своей многогранной научной деятельности. Уваров, разумеется, сделал все, чтобы его роль в деле Якоби не осталась незамеченной. Об этом свидетельствует его всеподданнейший доклад от 27 июня 1837 г., в котором министр рисует императору Николаю I перспективы практического

применения опытов Дерптского профессора по созданию электромагнитного двигателя.

Считалось, что новый двигатель на гальванических батареях будет способен заменить собой паровую машину, и министр добивался финансирования этого проекта. Однако через весь доклад красной нитью проходит реклама его собственных усилий и его раядения пользам государя и отечества:

*Призванный мной в 1835 году из Пруссии¹⁶⁹ Дерптский Профессор Якоби <...> обратил внимание ученого света на эту отрасль физико-технических наук <...>. Призвав сюда Профессора Якоби, я имел случай впрочем удостовериться, что эти опыты <...> не будут составлять всего более 50 т. р. Если эта мысль, внушенная мне всегдашним стремлением относить к Августейшей Особе Вашего Величества все, что может служить к пользам Государственным, будет удостоена Всемилостивейшего одобрения, то я полагаю бы учредить здесь особый Комитет Академиков и разных Ученых других ведомств, дабы предварительно рассмотреть наблюдения и планы Профессора Якоби и составить полный проект ожидаемых опытов, который имеет быть *представлен мною* своевременно на Высочайшее воззрение Вашего Императорского Величества¹⁷⁰.*

Доклад был утвержден, комитет учрежден, проф. Якоби переведен в Петербург с сохранением оклада профессора Дерптского университета, кроме того, ему был обеспечен переезд и устройство в столице, ежемесячно выплачивалось дополнительное жалование. Опыты поначалу были столь успешными, что 13 сентября 1838 г. состоялось первое плавание по Неве катера или, как его называли, электромагнитного бота Якоби. Казалось, что совершен прорыв, позволяющий заменить громоздкие и опасные паровые двигатели компактными электромагнитными. Члены царской семьи неоднократно участвовали в прогулках по Неве на новом катере. Однако весьма скоро выяснилось, что новый двигатель несовершенен и очень дорог в эксплуатации — в 12 раз дороже парового. Несмотря на все настояния Уварова продолжать опыты, Якоби занялся другими предметами, а бот был

¹⁶⁹ Уваров здесь явно преувеличивает. Известно, что Якоби переехал из Кенигсберга в Дерпт на должность профессора гражданской архитектуры по ходатайству К. Бэра и В. Струве (см.: [Яроцкий: 29–30]).

¹⁷⁰ Цит. по: [Электромагнитный бот: 3]. Курсив наш.

сдан на хранение в Адмиралтейство. Однако этот эпизод имел важное значение и для развития электрохимии¹⁷¹, и для научной и служебной карьеры самого Якоби. Именно в процессе опытов с гальваническими батареями для электромагнитного двигателя ученый еще в Дерпте, в феврале 1837 г., сделал свое важнейшее изобретение — гальвано-пластику. Историю этого открытия он изложил в книге, посвященной Николаю I¹⁷², где упомянул свои дерптские «гальванические исследования».

Письмо В. А. Жуковского, почетного доктора Дерптского университета, великому князю показывает, что у всей этой истории была еще и предыстория. В июле 1836 г. поэт посетил лабораторию Якоби, видел его опыты и не менее Уварова был ими впечатлен. Однако в этом письме важен не только сюжет, но и способ его изложения, и не только факт ходатайства Жуковского за Якоби, но и то, как предлагается это ходатайство воплотить в жизнь.

ПИСЬМО В. А. ЖУКОВСКОГО К Е. И. В. ГОСУДАРЮ НАСЛЕДНИКУ
ЦЕСАРЕВИЧУ АЛЕКСАНДРУ НИКОЛАЕВИЧУ 22 июля 1836 г.
(автограф)¹⁷³

Я думал, что мое здешнее пребывание обойдется без письма к вашему высочеству: живу в деревне, вдали от всякого общества, с своими; пью минеральную воду; один день совершенно похож на другой — писать не о чем. И вероятно вместо письма от меня вы получили бы меня самого, еслибы не вздумалось мне съездить в Дерпт. Я должен описать Вам, что там видел и сообщить об этом виденном свои мысли.

Бывший Кенигсбергский а теперь (уже более года) Дерптский Профессор Физики Якоби сделал удивительное применение электромагнетизма. Услышав о машине его в своем деревенском уединении я отправился в Дерпт, чтоб видеть описанное глазами. Подлинно кажется, что

¹⁷¹ См. об этом: [Ильин: 17–18].

¹⁷² См.: [Якоби 1840: V]. В советском переиздании этого труда посвящение, разумеется, опущено. См.: [Якоби 1957: 58–95].

¹⁷³ Воспроизводится с сохранением орфографии автора. Адресат письма — великий князь Александр Николаевич (1818–1881), старший сын Николая I, будущий император Александр II. В 1826–1841 гг. Жуковский состоял в должности наставника (т. е. руководителя воспитанием и обучением) Александра Николаевича, который с 1831 г. получил официальный титул цесаревича, наследника русского престола.

наконец найдено то, чего так жадно искали до ныне — Perpetum mobile; по крайней мере мы уже стоим перед самою дверью того таинного кабинета в котором работает этот всемирный механик; в самый кабинет, правда, мы никогда не войдем; но зато многое можем узнать, подслушивая у дверей и смотря в замочную дырочку; и Якоби в свою очередь подслушал и подсмотрел нечто удивительное. Основываясь на законах Электромагнетизма, он устроил машину, в которой простой Гальванический аппарат приводит в движение колесо, мгновенно, без всякаго видимаго содействия посторонней силы. Вы входите в его горницу, видите на двух небольших столах весь аппарат, на одном просто гальванический, на другом колесо или круг, довольно большой, особеннаго устройства; все неподвижно; но стоит только соединить круг с гальваническою колонною и в миг все в движении и движение это может продолжаться без остановочно по тех пор, пока Гальванизм в действии. Этим простым устройством машины в малом масштабе произведена сила соответствующая (кажется) силе одного человека. Постройте ее в большом масштабе и вы имеете пароход, без огня, без сложной паровой машины, без всякаго опасности для плавателей, без всякаго траты материалов ибо раз употребив издержки на устройство машины, трату цинка, растворяющагося в кислоте, вы будете всегда окупать продавая разтвор на фабрики, таким образом, машина изтощая на себя материал свой готовит нечто, весьма употребительное для промышленности другаго рода. Я не описываю вам устройства машины, ибо не мог бы этаго сделать с надлежащею точностию и ясностию; прилагаю книжку, изданную Якобием с рисунком, который однако представляет только прежнее устройство машины; теперешнее не столь сложно.

Это изобретение привело меня в восторг. Я спросил у Якоби для чего он не сделает опыта в большем масштабе? Ответ был самый прозаический (и как то странный в русском Царстве в наше время): нет способов! Надобны деньги, а где их взять? Между тем Якоби публиковал свою брошюру; самое устройство изобретенной им машины известно; Англичане и Французы, которые так быстро всем пользуются, схватят на лету эту мысль русскаго Профессора и приведут ее в исполнение; честь будет принадлежать им, тогда, как Колумб этой новой Америки живет в русском Царстве. Признаюсь, это меня тревожит; я никому бы не желал уступить первенства в приведении в действие такого открытия котораго следствия будут необъятны. Я спросил у Якоби: сколько ему нужно? Ответ: от трех до четырех тысяч, чтоб построить машину в таком объеме, которым бы вполне решена была задача, да или нет. Не сказав ему ничего, я решился написать к вам. Ибо сверх желания, что бы слава изобретения, всемирно-

важного, принадлежала России, мне было бы радостно соединить с этою славою в особенности ваше имя: наследнику русского царства прилично быть посредником между Царем и всем что прекрасно и полезно само по себе и особенно всем что может быть благом или честью для России: а вам такое посредничество не трудно; знаете сами с кем будете иметь дело. И так дайте от себя ту сумму которая нужна Якоби для произведения первого опыта решительного. Если он удастся (а Якоби почти уверен в удаче) то мы можем поздравить себя с великою и благотворною революциею в мире Машин: овладеем такою Силою, которая неизтощима постоянно действует сама собою, удивительно мало требует от человека для своего поддерживания и не наказывает его дерзости теми опасностями, которые соединены для него с употреблением пороха или паров. Представьте Государю императору мое письмо; Если Его величество удостоит своего внимания эти строки, то смею думать, что мысль моя заслужит Его одобрения. Хорошо бы было даже если бы (после того как вы дадите от себя первый толчек этому делу) была определена ежегодная сумма на делание опытов, нужных для приведения в исполнение сего изобретения, то есть на то что бы вопрос был решен вполне, окончательно. Важность его решения необ<ъ>ятна. А я боюсь что Англичане предупредят нас. Для того то и пишу к вам, хотя и сам через неделю после письма своего буду с вами. Не медлите и дайте этому делу ход поскорее.

И так через неделю буду у вас и заранее радуюсь счастьем вас увидеть. Прошу вас сказать мое глубочайшее почтение их высочествам великим князьям¹⁷⁴ и обнять за меня Константина Николаевича¹⁷⁵. Ея высочеству Марии Николаевне скажите в особенности, что ея приказание исполнено и Ундина кончена¹⁷⁶.

¹⁷⁴ Подразумеваются три дочери Николая I и Александры Федоровны: Мария Николаевна (1819–1876), Ольга Николаевна (1822–1892), Александра Николаевна (1825–1844).

¹⁷⁵ Великий князь Константин Николаевич (1827–1892) — второй сын императора Николая I, ученик Жуковского. Судя по переписке, с Константином у Жуковского возникли более близкие и доверительные отношения, чем с его старшим братом.

¹⁷⁶ «Ундина» — поэтическая переработка одноименной повести Ф. де Ламот-Фуке, над которой Жуковский работал в 1833–1836 г. Отдельным изданием опубликована в 1837 г. с посвящением великой княжне Марии Николаевне. Предисловие помечено датой: «Эллисфер. 26 июля 1836 г.». Жуковский посвятил своей ученице, старшей и любимой дочери Николая I, свою статью «Бородинская годовщина».

Нежное объятие Александру Александровичу¹⁷⁷ и всем нашим en masse дружеской поклон. Что делает мой милый Иосиф¹⁷⁸? Совсем ли он выздоровел? возвратился ли отец его¹⁷⁹?

Простите до скорого свидания.

Сердцем и мыслию верный вам

Жуковский

Июля 22

1836 года

Эллистфер близ Дерпта

Сравнение с докладом Уварова выгодно оттеняет особенности текста Жуковского. Конечно, личное письмо даже к царственной особе — это не всеподданнейший доклад, однако дело не только в жанре. Большую роль играет и писательский дар, позволяющий строить письмо как маленькое литературное произведение с тщательно продуманной композицией. Экспозиция, рисующая монотонную деревенскую жизнь автора «с своими», призвана подготовить *событие*, которое и составляет цель и смысл письма. Далее следует рассказ об открытии Якоби и ходатайство о материальной поддержке его опытов, изложенное, однако, таким образом, что звучит как требование, не допускающее отлагательств. Окончание письма вновь возвращает к мирной частной жизни, на этот раз в царском дворце, где обитают такие же близкие автору, «милые» люди — «наши», которых он обнимает, посылает дружеские поклоны и нежные объятия, которым он верен «сердцем и мыслию». Интимная интонация письма переводит и само ходатайство в совершенной иной — частный, «человеческий» — регистр. В центральной части используются и другие коды: научно-философский и государственно-идеологический.

¹⁷⁷ Александр Александрович Кавелин (1793–1850) — генерал-адъютант, в 1834–1841 гг. — воспитатель наследника великого князя Александра Николаевича.

¹⁷⁸ Иосиф Михайлович Виельгорский, граф (1817–1839) — товарищ и совоспитанник великого князя Александра Николаевича с 1828 г. и любимый ученик Жуковского. Видимо, поэт имеет в виду одно из частых недомоганий Иосифа; первые же признаки смертельной болезни (чахотки) проявились лишь в 1838 г. См. подробную биографию: [Лямина, Самовер 1999].

¹⁷⁹ Михаил Юрьевич Виельгорский, граф (1788–1856) — музыкант, композитор и музыкальный деятель, близкий знакомый Жуковского и А. С. Пушкина, и большинства литераторов пушкинского круга.

Описывая изобретение, Жуковский не преувеличивает своей компетентности в вопросах физики: «Этим простым устройством машины в малом масштабе произведена сила соответствующая (кажется) силе одного человека»; «Я не описываю вам устройства машины, ибо не мог бы этого сделать с надлежащею точностию и ясностию». В своем описании, сделанном, конечно же, с помощью устных комментариев самого Якоби, Жуковский остается поэтом:

Подлинно кажется, что наконец найдено то, чего так жадно искали до ныне — *Perpetum mobile*; по крайней мере мы уже стоим перед самою дверью того тайного кабинета в котором работает этот всемирный механик; в самый кабинет, правда, мы никогда не войдем; но зато многое можем узнать, подслушивая у дверей и смотря в замочную дырочку; и Якоби в свою очередь подслушал и подсмотрел нечто удивительное.

Особенно интересна аргументация, так сказать, государственная. На первый план выступают соображения национальной гордости — чести России, ее первенства в ряду других держав: «Признаюсь <...> я никому бы не желал уступить первенства в приведении в действие такого открытия, которого следствия будут необъятны».

Но второй ряд аргументов, не менее важный для Жуковского, связан с миссией великого князя, как видит ее наставник. Жуковский старается внушить своему воспитаннику мысль, что, дав денег для опытов Якоби, он принесет пользу и России, и себе самому: «наследнику русского царства прилично быть посредником между Царем и всем что прекрасно и полезно само по себе и особенно всем, что может быть благом или честью для России».

И вот здесь характерна смена интонации: Жуковский не оставляет адресату места для сомнений, он даже не просит, а как бы утверждает: «И так дайте от себя ту сумму, которая нужна Якоби для произведения первого опыта решительного. <...> Не медлите и дайте этому делу ход поскорее».

Отметим еще два обстоятельства: как видит автор письма роль царя и свою собственную в затеваемом им деле. Апелляция к царскому имени весьма характерна — Жуковский видит в ней средство для получения дополнительных ассигнований: «Хорошо бы было даже если бы <...> была определена ежегодная сумма на делание опытов». Эта

способность видеть в царственных особах союзников по служению общественной пользе была частью монархической концепции Жуковского. О том, что она находила отклик у адресатов, свидетельствует исполнение множества его ходатайств. Мы не знаем точно, каков был дальнейший ход данного прошения. Но есть все основания полагать, что оно было удовлетворено, т. к. известно, что Якоби успешно продолжил свои опыты в Дерпте. Видимо, он сделал свое великое открытие (гальванопластику) не без косвенной помощи Жуковского.

Идея монарха — служителя общественного блага составляет часть теории просвещенной монархии, однако у Жуковского она имела специфическую огласовку. В рассматриваемом письме Жуковский ведет разговор со своим царственным воспитанником с позиции *старшего*, а с царем — на равных. При этом в деле Якоби он отводит себе чисто «служебную» роль (что особенно бросается в глаза при сопоставлении его текста с докладом Уварова). Жуковский присутствует в письме только как свидетель и посредник, а также гарант того, что помощь, если она будет оказана, не пройдет даром: «Вам такое посредничество не трудно; знаете сами, с кем будете иметь дело». Никакое бюрократическое посредство (комиссии, комитеты) не требуются по определению — они не нужны, когда есть человеческий контакт и личное доверие.

Читая письмо Жуковского к Александру Николаевичу, невольно вспоминаешь пушкинский отзыв в письме А. А. Бестужеву 1825 г.: «...мы можем праведно гордиться: наша словесность <...> не носит на себе печати рабского унижения. <...> Прочти послание к А.<лександру> (Жук.<овского> 1815 году). Вот как русский поэт говорит русскому царю» [Пушкин. ПСС-16: 13, 179].

ПОРОДНИВШИЕСЯ В ПОТОМСТВЕ (Жуковские и царский дом)

Импульсом к этой работе явилось стремление прокомментировать документ, обнаруженный в ГАРФе, в фонде великого князя Сергея Александровича и явно ошибочно атрибутированный архивными работниками. Он называется «Записка протоиерея Назарова о бывшей фрейлине Импер<атри>цы Марии Александровны Жуковской. Штутгарт 12/24 Ноября 1871 г.» [ГАРФ. Ф. 728 (Зимний дворец). Оп. 1. Ч. 2. Ед. хр. 2945] (из Собрания великого князя Сергея Александровича)¹⁸⁰. Конечно, автором этой Записки является протоиерей Иоанн Базаров (1819–1895), автор воспоминаний о Жуковском. Молодым священником, только что окончившим Петербургскую Духовную Академию, он был направлен во Франкфурт, затем служил на различных русских приходах в Германии, а с 1851 г. стал настоятелем русской придворной церкви в Штутгарте. Он окормлял всех русских, оказавшихся по той или иной причине на чужбине: исповедовал, крестил, венчал, хоронил. Отец Иоанн трогательно вспоминал о том, как он впервые исповедовал Жуковского. Это была первая исповедь в его духовной практике, он страшно волновался и робел перед авторитетом писателя, произведения которого изучал в школе и которого высоко чтит. После окончания исповеди он поделился своим смущением с Жуковским, тот ответил ему фразой, навсегда запомнившейся священнику: «Лучше этого урока смирения вы и не могли мне преподавать» [Базаров: 451]. Протоиерею Иоанну пришлось принимать и последнюю предсмертную исповедь поэта. Понятно, что дети Жуковского — Александра (1842–1899) и Павел (1845–1912) — также были его духовными детьми и росли на его глазах. И. Базаров являлся автором собственных богословских сочинений, а также «Библейской

¹⁸⁰ Полный текст помещен в Приложении в конце статьи.

истории»¹⁸¹ — видимо, одной из первых «детских Библий» на русском языке — кратких рассказов из Священной истории.

Одним словом, перед нами человек, хорошо знавший семейство Жуковского и одновременно искушенный в придворной жизни. Пишет он явно по заказу, хотя и преподносит свой текст как самостоятельную инициативу: «Узнав о несчастном событии с Жуковскими, я невольно проникнулся их ужасным положением и, вспомнив мои отношения к их родителям, ко всему их семейству, поспешил к ним на помощь» [ГАРФ. Ф. 728. Оп. 1. Ч. 2. Ед. хр. 2945. Л. 1]. Однако уже в следующей фразе он говорит об одобрении его визита со стороны королевы Вюртембергской Ольги Николаевны и великой княгини Марии Николаевны (учениц Жуковского), а чуть далее передает свое обращение к Павлу Васильевичу: «Я попросил его рассказать мне по порядку все, что и как было с ним, что он теперь думает и что намерен предпринять» [Там же]. Из дальнейшего контекста становится понятно, что поводом к визиту послужило резкое письмо П. В. Жуковского к императрице Марии Александровне. Можно полагать, что Записка Базарова написана для императрицы и по ее просьбе.

Ситуация, в самом деле, была самая что ни на есть щекотливая. Дочь Жуковского Александра Васильевна была на сносях и через несколько дней, 14 ноября 1871 г., родила сына от великого князя Алексея Александровича, названного также Алексеем.

История любви Александры Васильевны и Алексея Александровича в последнее время привлекает все большее внимание, особенно после выхода в свет книги Зои Беляковой о великом князе (см.: [Белякова]). Однако и ранее этот сюжет уже всплывал и становился достоянием гласности (см. воспоминания С. М. Волконского [Волконский], дневник Б. Л. Модзалевского [Модзалевский] и др.). Понятно, что «царская любовь», всякого рода амурные приключения членов императорского дома неизменно пользуются ажиотажным спросом.

¹⁸¹ См.: [Сказания]. Далее заглавие несколько варьировалось, например: «Библейская история, в кратких сказаниях, заимствованных из священных книг Ветхого и Нового Завета» (Карлсруэ, 1859). До революции книга выдержала 36 изданий общим тиражом 1 млн. экз. В настоящее время переиздана под одним из распространенных заглавий: «Библейская история: сокращенно извлеченная из священных книг Ветхого и Нового Завета» [Библейская история]. Ныне популярна также аудиоверсия этой книги.

Постараемся подойти к этому деликатному сюжету несколько с иной стороны.

Обратимся вновь к документу. Как я полагаю, он является косвенным доказательством того, что никакого церковного брака между великим князем и Александрой Жуковской, якобы заключенного за границей и потом не признанного Синодом (о чем часто упоминают), не существовало. Документально известно, что Алексей Александрович всеми силами добивался у родителей разрешения на брак¹⁸², но не получил его и на всякий случай был отослан в кругосветное плавание на два года (отплытие состоялось 20 августа 1871 г.). То, что он был не просто влюблен, а любил Александру Васильевну, которая была старше его на восемь лет, и твердо обещал ей жениться, явствует из интересующего нас документа. Базаров передает слова Павла Васильевича: «Она так спокойна, так уверена в любви В.<еликого> К.<нзя>, что совершенно покорна своей судьбе и ничего страшного не видит в своей ближайшей будущности» [ГАРФ. Ф. 728. Оп. 1. Ч. 2. Ед. хр. 2945. Л. 2]. Впечатления самого автора с этим отзывом совпадают:

Никакой ни мечты, ни затаенной мысли я в ней <А. В. Жуковской> не заметил; одно только увлечение своим чувством и своим настоящим положением. Ея, например, удивляет, как мог Вл.<адимир> Ал.<ександрович>¹⁸³ умолять ее любовью к брату отдать ему назад его слово. «Я не могу же, — говорила она, — лгать перед собою и говорить ему, что я его не люблю! А слово его — его слово, и он только может взять его назад!» «Да они не понимают нас, — прибавила она; — мы вовсе не хотим ни явного, ни морганатического брака. Пусть нам позволят только обвенчаться, и больше ничего!» Я только мог улыбнуться на такую наивность [Там же].

¹⁸² З. Белякова приводит выдержки из его очень выразительных, умоляющих писем к матери, императрице Марии Александровне. См.: [Белякова: 97–98].

¹⁸³ Великий князь Владимир Александрович (1847–1909), брат Алексея. З. Белякова публикует его письмо к А. В. Жуковской, о котором далее идет речь. В нем Владимир Александрович пишет о неколебимом отказе родителей и, ссылаясь на свою старую дружбу, перекладывает груз решения ситуации на Александру Васильевну: «Все это побуждает меня, если Вы точно любите моего брата, умолять Вас на коленях, не губите его, а добровольно, искренне откажитесь от него» [Белякова: 99].

Как видно из Записки Базарова, царская семья была очень обеспокоена юридической стороной, и это очевидно было одной из причин его визита к Жуковским:

Дальнейшие разговоры наши, — пишет он, — касались практического благоразумия при предстоящем на днях разрешении от бремени. Надо было и в этом отношении их предупредить и предостеречь, как совершенно неопытных ни на счет самого дела, ни касательно полицейских мер местной власти. Крещение младенца порешили отложить до времени их проезда чрез Мюнхен по дороге в Венецию, где они думают поселиться. Чтобы не вводить новых людей в эту тайну, я обещал приехать в Мюнхен для крестин [ГАРФ. Ф. 728. Оп. 1. Ч. 2. Ед. хр. 2945. Л. 3].

Конечно, о. Иоанн всячески пытался убедить Жуковских не делать «резких движений». Александре Васильевне он внушал, что необходимо

предать себя милосердию Божию, не покушаться ни на какое действие, противное воле Государя, и стараться даже, если она имеет возможность, действовать в этом же смысле и на В.<еликого> К.<нзя>, уговаривая его лучше терпеть и ожидать, нежели покушаться на какия-нибудь своевольные меры. Вообще по отношению к ней я старался больше пока отсрочить ея надежды, чем разрушать их. Состояние ея духа в настоящее время таково, — добавляет дипломатичный протоиерей, — что всякая крутая мера скорее вызвала бы противудействие, чем покорность [Там же].

Брата, который переживал случившееся как «страшную катастрофу», Базаров журил за резкое письмо к императрице и также убеждал вести себя благоразумно. Павел Васильевич был человеком горячим и, по ряду свидетельств, вызвал великого князя на дуэль¹⁸⁴. Во всяком случае, в цитируемой нами Записке говорится как о положительном факте, что Павел уничтожил некое письмо от великого князя (видимо, это соответствовало желанию царской семьи).

¹⁸⁴ Т. И. Краснобородько в комментариях к дневнику Б. Л. Модзалевского, где рассказывается о его встречах с П. В. Жуковским в 1908 г., приводит отрывок из рукописных воспоминаний Е. П. Летковой-Султановой. Она свидетельствует со слов самого Жуковского, что «он явился к Великому Князю, потребовал дуэли, а когда Александр II запретил сыну принять вызов, Жуковский открыто протестовал против решения Императора. Великий Князь хотел жениться, но Александр II не разрешил и отправил его на два года в кругосветное плавание; Жуковскую выслали за границу, вслед за ней уехал и ее брат» [Модзалевский: 464].

Однако о. Иоанн Базаров совсем не был односторонним посредником. Он явно стремился расположить царственных адресатов в пользу Жуковских. В частности, он всячески подчеркивает, что брата и сестру тревожит «страх лишиться милости Государя!» [ГАРФ. Ф. 728. Оп. 1. Ч. 2. Ед. хр. 2945. Л. 3 об.]. Понятно, что речь идет не о материальной стороне дела, хотя и она была существенна: доход П. В. Жуковского составляла пенсия, назначенная ему Александром II пожизненно после его совершеннолетия, когда он объявил императору, своему крестному отцу, что собирается быть художником¹⁸⁵. Ему пришлось бы туго, если бы он действительно лишился этой «милости». Однако в данном случае подразумевались контакты с царской семьей, к которым дети Жуковского привыкли с отрочества. Протоиерей Базаров именно на это и намекает, что видно из его дипломатичного комментария:

Здесь я позволил себе утешить их надеждою, что пока они будут держать себя осторожно и покорно судьбе своей, они могут не опасаться такой беды над собою. Но, конечно, они должны чувствовать и сознавать, что их отношения к Царской фамилии уже не те, вследствие чего я даже отсоветовал Павлу Ж.<уковскому> писать через меня В.<еликой> К.<нягине> Марии Николаевне [Там же].

Документ, который мы представили, интересен и своим текстом, но еще более — всплывающей за ним затекстовой реальностью. За осторожными фразами не удастся скрыть того обстоятельства, что А. В. Жуковская рассчитывает на соединение со своим возлюбленным, недаром у нее прорывается это характерное местоимение множественного числа: «они не понимают нас». *Они* — это, конечно, державные родители и родственники, которым противостоят двое любящих друг друга (*мы*). П. В. Жуковский уверен в чувствах сестры и отца ее будущего ребенка: «Я уверен, что она его любит, и что он ее любит», — и в следующей фразе косвенно дает понять, что не собирается препятствовать их соединению: «Дальше этого я ничего не хочу знать. Остальное — их дело, не мое» [Там же. Л. 2]. Аргумент Базарова относительно молодости великого князя («В.<еликий> К.<князь> еще слишком молод, чтобы ему можно было предоставить самому решать судьбу свою» [Там же. Л. 3 об.]), разумеется, никого не убеждал,

¹⁸⁵ См. свидетельство П. В. Жуковского, записанное Б. Л. Модзалевским в дневнике.

поскольку Алексей Александрович (1850–1908) уже достиг совершеннолетия. Оно было торжественно отпраздновано 2 января 1870 г., великий князь принес присягу и вступил в имущественные права, получив традиционное великокняжеское ежегодное содержание в 200 тысяч рублей. Моральные аргументы также вряд ли могли быть действительны для участников разговора: находясь при дворе, Александра Васильевна была осведомлена об изнанке придворной жизни, в частности, о страстном романе императора с княжной Долгоруковой. Она, по некоторым сведениям, была вовлечена и в роман великого князя Александра Александровича с княжной Марией Мещерской. Прецеденты мorganатических браков также имелись и были известны. Более давний случай — великий князь Константин Павлович, и гораздо более «свежие» — тетка Алексея великая княгиня Мария Николаевна, которая, овдовев, тайно от отца вступила в 1854 г. в брак с гр. Г. А. Строгановым (этот мorganатический брак был признан Александром II в 1856 г.). В 1868 г. двоюродный брат Алексея герцог Николай Лейхтенбергский венчался в Женеве с неразведенной Надеждой Акинфиевой (свидетелем на свадьбе со стороны невесты был Павел Жуковский). Император признал брак только через 11 лет.

Алексей Александрович был четвертым сыном в императорской семье. Конечно, родители, неожиданно потеряв наследника Николая Александровича (1843–1865), могли опасаться новых превратностей, но все же о престолонаследовании для Алексея думать не приходилось. Новый наследник престола — цесаревич Александр Александрович уже был женат и имел сына — будущего императора Николая II.

Разумеется, Александра Васильевна Жуковская не принадлежала к родовитой знати, хотя то, что она была внучкой пленной турчанки, вряд ли кто-то вспоминал — слишком высоким было положение ее отца. Роль Жуковского в царской семье была совершенно особой, можно сказать — уникальной. Не будем напоминать о его деятельности наставника, о том культе поэта, который Александр II охотно поддерживал и в своей семье. Напомним сейчас лишь о семейных связях Жуковского и его воспитанника Александра Николаевича. Они женились в один год (1841). Через год и у того, и у другого родились дочери, и обе получили имя Александра в честь императрицы Александры

Федоровны¹⁸⁶. В 1845-м в обоих семействах родились сыновья: будущий император Александр III и П. В. Жуковский были ровесниками. Александр Николаевич стал крестным отцом и Павла, и впоследствии — его матери, Елизаветы Евграфовны Жуковской, при ее переходе в православие [Долгушин: 165]. Таким образом, семьи находились в духовном родстве. Хотя духовное родство считалось в Российской империи фактом юридическим, но вряд ли в придворной среде к нему относились столь серьезно, т.к. в противном случае Александр Николаевич не мог бы стать восприемником матери своего крестника. Впрочем, юридические ограничения крестного родства не распространялись на брак сына крестного и дочери крестницы.

Итак, препятствия для брака Александры Васильевны Жуковской с Алексеем Александровичем были связаны не с происхождением, а с традицией запрета на морганатические браки, которая продолжала существовать в императорском доме вплоть до революции, несмотря на многочисленные фактические нарушения этих запретов. Можно лишь удивляться тому, как бестрепетно в царской семье переступали через человеческие трагедии и ломали людские судьбы. Сломанной была и последующая личная жизнь великого князя Алексея Александровича, который хотя и прославился бесчисленными амурными похождениями, но так и остался холостяком. Судьбу же своего сына Алексея он постарался обеспечить всеми доступными ему средствами.

Вскоре после возвращения из кругосветного плавания Алексей Александрович купил для А. В. Жуковской имение в Италии, мать с сыном получили титул баронессы и барона Седжиано (1875). Материально они также были обеспечены (детали см.: [Белякова: 99–101]). Следил отец и за образованием сына, оплачивая труд священника в Висбадене, который руководил обучением Алексея (см.: [Там же: 101]). В 1884 г. отец исходатайствовал перед своим братом, императором Александром III, новый титул для сына, проясняющий его родословную, — граф Белевский-Жуковский¹⁸⁷.

¹⁸⁶ Великая княжна Александра Александровна, Лина (1842–1849), скончалась в семилетнем возрасте от скарлатины.

¹⁸⁷ По другим сведениям, вторая часть титула была прибавлена к фамилии в 1913 г. Полный титул передавался только по мужской линии, женщины носили титул «графиня Белевская».

Вплоть до прихода советской власти судьба Алексея Белевского складывалась, по крайней мере внешне, вполне благополучно. Он вырос в Германии, в Висбадене, где жила его мать, которая в 1875 г. вышла замуж за барона Григория Верманна. В 1890-е гг. Алексей переехал в Россию, стал военным и был адъютантом у своего дяди — великого князя Сергея Александровича. Женился на княжне Марии Петровне Трубецкой, фрейлине жены великого князя, великой княгини Елизаветы Федоровны. М. П. Белевская передала своим детям легенду о том, что Сергей Александрович знал о дне готовящегося на него покушения и просил своего адъютанта и племянника не выходить в этот день на дежурство [Белякова: 105], чем спас его жизнь. Трудно сказать, насколько это достоверно, но во всяком случае отношение к семье Белевских со стороны великокняжеской четы было родственным. Показательно, что семья адъютанта жила в доме московского генерал-губернатора. Известно, что в юности Сергей Александрович (как и другие братья) с сочувствием относился к роману Алексея Александровича с А. В. Жуковской, поэтому важный документ, Записка протоиерея Базарова о семейной ситуации накануне рождения будущего Алексея Белевского, и сохранился в его архиве. Великий князь Сергей был крестным отцом сына Белевских (названного Сергеем, надо полагать, в его честь), а его жена — крестной их дочери. Всего в семье родилось четверо детей (три дочери и сын), они бывали при дворе и играли с детьми Николая II, своими сводными троюродными сестрами и братом. После убийства московского градоначальника Алексей Белевский, шталмейстер высочайшего двора, вышел в отставку и проживал до 1914 г. в Баден-Бадене.

Во время гражданской войны младшие Белевские с матерью смогли эмигрировать и добраться до Германии. Со временем дети обзавелись собственными семьями (в частности, старшая дочь Елизавета вышла замуж за композитора Артура Лурье); потомки Белевского-Жуковского до сих пор проживают во Франции и США.

Сам Алексей Алексеевич Белевский-Жуковский остался в России. Что послужило тому причиной, судить не беремся. Не исключено, что любовь, поскольку говорится о его втором браке с баронессой

Натальей Шеппинг. Во всяком случае, он оказался в Тбилиси, был арестован и расстрелян в 1930 г.¹⁸⁸

Итак, перед нами прошли судьбы потомков великого поэта — Жуковского, кровно породнившегося в потомстве со своим царственным воспитанником. Как явствует из Записки Базарова, проблема родства волновала сына поэта. О. Иоанн передает слова Павла Жуковского: «Я знаю, что нас с сестрою теперь подозревают, будто мы искали и ищем породниться с Царскою фамилиею. Эта мысль меня убивает» [ГАРФ. Ф. 728. Оп. 1. Ч. 2. Ед. хр. 2945. Л. 2]. О том, насколько остро он воспринимал одно лишь подозрение в корысти и «карьерных» видах, говорят его слова: «Да если б я не был уверен и за сестру мою, что ее увлекло одно чувство, если бы я открыл теперь, что она имела другие мысли, я бы и теперь еще убил бы ее» [Там же].

Как мы видели, кровное родство с династией дорого обошлось детям Жуковского, хотя и сам Александр II, и его братья с семьями старались как-то сгладить и искупить (хотя бы щедрой финансовой поддержкой) нанесенные им душевные травмы.

Но, как нам представляется, рассмотренный нами случай важен и показателен не только с точки зрения судеб потомков великого поэта (все же заметим в скобках, что дочь «унаследовала» от своего отца комплекс «незаконной любви», но повела себя гораздо более решительно — тут, конечно, сказалась и разница эпох). Думается, что наш случай важен с точки зрения понимания придворной сферы, которая

¹⁸⁸ Л. И. Вуич любезно поделилась со мной сведениями, предоставленными по ее запросу МВД Грузии 9 марта 2012 г. Вот текст справки в переводе с грузинского: «Алексей Алексеевич Белявский (Белевский), 1872 г. рожд., был арестован 12 февраля 1930 г. ГПУ Закавказской СФСР и осужден постановлением судебного заседания коллегии ГПУ Закавказской СФСР (дата заседания неизвестна) на основании статей 58-2 (контрреволюционное восстание), 58-6 (шпионаж), 58-10 (агитация либо пропаганда, которая содержит призыв к свержению Советской власти), 58-11 (любое организованное действие, направленное на подготовку и совершение преступления) Уголовного Кодекса и приговорен к высшей мере наказания — расстрелу, который приведен в исполнение 26 сентября 1930 года. Алексей Алексеевич Белявский (Белевский) реабилитирован, согласно пункту 1 указа Президиума Верховного Совета СССР от 16 января 1989 года». Благодаря усилиям Л. И. Вуич точная дата смерти А. А. Белевского-Жуковского, наконец, установлена. Приношу ей свою сердечную благодарность за ценные сведения и за неизменную бескорыстную помощь в работе.

имела такое большое значение и в государственной, и в культурной истории императорской России.

Придворную жизнь мы изучаем, как правило, с точки зрения «сценариев власти». Нас интересуют либо идеологическое строительство и участие в нем литературы, либо взаимодействие двора (более всего — монарха) с деятелями литературы и культуры. Но важен еще один аспект — семейно-бытовой, который во многом определяет характер всех остальных сфер жизни в самодержавных монархиях. Случай Жуковского очень важен, т. к. поэт «отметился» во всех сферах. Пожалуй, ни один другой русский поэт не был столь близок к царской семье. Его служба при дворе продолжалась четверть века, но главное — он участвовал в формировании личности будущего монарха и, бесспорно, воспринимал эту деятельность как строительство будущей России. Для него монарх и человек были неразрывны, и сфера личной жизни не могла быть оторвана от государственной. Недаром он ощущал себя — воспитателя и наставника монарха — почти членом царской семьи и требовал отношения к себе согласно не чину и происхождению, а «педагогическому» статусу. Двор в целом был для него также большой семьей и должен был существовать по семейным (опоэтизированным им) законам¹⁸⁹.

Следующий этап жизни русского двора (уже без Жуковского) складывался совсем иначе. Императорский дом стремительно разрастался, фактическая жизнь его уже никак не вмещалась в старые этикетные и даже юридические нормы. «Мир Жуковского», т. е. созданный им миф «придворной семьи», распался. Воспитанник Жуковского не справился с задачей его сохранения, но не решился и на существенное реформирование придворной сферы. В результате одной из первых жертв его нерешительности стали его любимый сын Алексей и дочь любимого им наставника. Русский двор окончательно превратился в замкнутый, герметичный мир, тщетно пытавшийся выпутаться из двойных – тройных – четверных стандартов, внешне застывший,

¹⁸⁹ Конечно, придворная реальность была не столь поэтична. Вряд ли Жуковский, несмотря на всю свою отрешенность от интриг любого свойства, не знал о многолетней связи Николая I с фрейлиной Варварой Нелидовой и о родившихся от этого многолетнего сожительства детях. Но эта связь была обставлена так тактично, что не нарушала «семейного» мира.

но внутренне раздираемый конфликтами, параллельными семьями, имевшимися у большинства мужчин императорского дома.

Сложившаяся во второй половине XIX в. семейно-придворная ситуация сыграла пагубную роль в государственной жизни России. Семейные назначения на высокие государственные должности (во многом вынужденные!), без учета личных качеств и профессиональной подготовки назначаемого, охватывали все более широкие и важные сферы. Примеры здесь многочисленны и очевидны, напомним лишь один, связанный с Алексеем Александровичем. Александр III назначил любимого брата на должность генерал-адмирала русского флота и начальника Морского ведомства, что никак не соответствовало масштабу личности великого князя. Сибарит и противник любых реформ, он довел русский флот до Цусимской катастрофы, за что был прозван Алексеем Цусимским.

Не смог Александр II продолжить и традицию воспитания царственного потомства, заложенную Жуковским. В его семье обучение наследника было почему-то отделено от обучения других детей, хотя сыновья были погодки и могли обучаться вместе. В результате, когда неожиданно скончался цесаревич Николай Александрович, возникла паника оттого, что следующий сын, Александр (который был лишь на полтора года моложе умершего брата), не получил необходимой подготовки. Младших великих князей воспитывали строго, они беспрерывно получали двойки и выговоры, что способствовало лишь отвращению от занятий. Нового Жуковского для них не нашлось, да его и не искали. Паллиатив в виде Победоносцева положения не исправил. Но здесь мы вторгаемся уже в другую область и слишком далеко отходим от заявленной темы.

Приложение

Записка протоиерея Назарова <Базарова> о бывшей фрейлине
Импер<атри>цы Марии Александровны Жуковской.
Штутгарт 12/24 Ноября 1871 г.¹⁹⁰

Узнав о несчастном событии с Жуковскими, я невольно проникнулся их ужасным положением и, вспомнив мои отношения к их родителям, ко всему их семейству, поспешил к ним на помощь, надеясь разъяснить им многое, чего они не могли сами сообразить в первую минуту, ошеломившего, особенно брата, жалкого события с его сестрою. Ободренный в этом намерении согласиём Е.<е> В.<еличества> Королевы и сочувствием В.<еликой> К.<нягини> Марии Николаевны, я отправился 8/20 Ноября в Зальцбург, где нашел Жуковских удобно поместившихся в прилежащем к Гостинице Hôtel de l'Europe доме, стоящем в саду. Первое мое свидание было с Павлом Жуковским наедине в его кабинете. Он был так обрадован моим неожиданным прибытием, что я прямо объявил ему и настоящее побуждение, и цель моего приезда. Вместо ответа он бросился мне на шею и вдруг припомнил все мои отношения к их родителям и к ним самим. С него как будто спала тягота их одиночества в настоящую горестную минуту их жизни. «Ах, говорил он мне, какое счастье, что родители наши не дожили до такой страшной катастрофы с нами!» Сказав ему, что я все знаю, я попросил его рассказать мне по порядку все, что и как было с ним, что он теперь думает и что намерен предпринять.

Он начал: «Когда мы виделись с Вами во Стутгарте на свадьбе Веневитиновых (16/27 Авг.<уста>), я ничего не знал, кроме того, что сестра моя едет за границу. Я к ней поехал на встречу в Нюрнберг, и здесь-то она открыла мне эту ужасную новость. Я не знаю, что со мною тогда было, сошел я с ума или был ошеломлен этим известием до беспамятства; знаю только, что первую моею мыслию было убить сестру, которая так согрешила, что я и до сих пор не оправдываю ее в этом. Но Бог был так милостив, что Он спас меня от этого преступления. Между тем я должен был ехать в Мюнхен, чтобы быть шафером на свадьбе Озерова. Как мне ни трудно было взять это на себя, но я дал слово и надеялся своим появлением предупредить молву на счет сестры моей. Но я ошибся в своем расчете. Мне показалось, справедливо или напрасно, что все смотрят на меня другими глазами; мне послышалось будто и имя моей сестры, как предмет

¹⁹⁰ Сведения об основных участниках драмы, упоминаемых в документе, содержатся во вступительной статье.

разговора. Я не вытерпел. Приехав домой, я перечитал письмо В.<еликого> К.<нзя> А.<лексея> А.<лександровича> и в порыве чувства брата, обязанного защищать честь сестры, написал к Императрице это несчастное письмо, в котором я никогда не перестану раскаиваться. Сознаю теперь, что это первый опыт в жизни, который научил меня ничего не делать в аффекте, и я теперь ни одного письма не отсылаю прежде, чем оно полежит у меня на столе, и уж не раз случалось, что я рвал иное письмо и писал на место его другое. А то письмо, как оно было написано, так и отправлено».

Я попросил его прочитать мне это письмо, если можно. Он ответил, что у него не было и черновой, но он после, думая и раздумывая об нем, записал его для себя на память. Когда он прочитал мне этот список, я не мог не прийти в ужас и не высказать ему моего удивления, как он мог до такой степени забыть не только перед своею Императрицею, но даже перед Матерью! Он совершенно теперь понял всю преступность своего письма и готов был на все, чтобы загладить вину свою. «Но что мне делать?» говорил он с отчаянием. «Я теперь ничего не хочу, ничего не ищу, не хочу вмешиваться ни во что. Императрица знает, что я сжег и письмо В.<еликого> К.<нзя> А.<лексея> А.<лександровича>. Но я не могу бросить совсем мою сестру. Знаете ли, я имел мысль писать Императрице, просить у Нея прощения. Но меня остановила мысль: — пожалуй, подумают, что я теперь ищу путем примирения достигнуть той же цели. Я знаю, что нас с сестрою теперь подозревают, будто мы искали и ищем породниться с Царскою фамилиею. Эта мысль меня убивает. Да если б я не был уверен и за сестру мою, что ее увлекло одно чувство, если бы я открыл теперь, что она имела другие мысли, я бы и теперь еще убил бы ее. Но я уверен, что она его любит, и что он ее любит. Дальше этого я ничего не хочу знать. Остальное — их дело, не мое».

Давши ему высказаться, я спросил его, как чувствует себя и как смотрит на все это сестра его? — «Удивительное дело! — отвечал он. — Она так спокойна, так уверена в любви В.<еликого> К.<нзя>, что совершенно покорна своей судьбе и ничего страшного не видит в своей ближайшей будущности. Я не знаю, осмелится ли она принять Вас; впрочем я скажу ей, и скажу ей прямо, как и за чем Вы к нам приехали».

Через час меня пригласили к ним обедать, и Александра Васильевна встретила меня с радостью, хотя видимо сконфуженная. Но как мы обедали в обществе сопровождающей ее дамы, то за столом разговор был общий. Но за то наше послеобедное продолжилось до часу ночи, и здесь мы оставались только втроем. Впечатление, вынесенное мною из этой долгой

беседы, было таково, что она находится в полной уверенности своих прав на В.<еликого> К.<нзя>, что можно извинить в женщине накануне ее готовности сделаться матерью. Никакой ни мечты, ни затаенной мысли я в ней не заметил; одно только увлечение своим чувством и своим настоящим положением. Ея, например, удивляет, как мог Вл.<адимир> Ал.<ександрович> умолять ее любовь к брату отдать ему назад его слово. «Я не могу же, говорила она, лгать перед собою и говорить ему, что я его не люблю! А слово его — его слово, и он только может взять его назад!» «Да они не понимают нас, прибавила она; мы вовсе не хотим ни явного, ни морганатического брака. Пусть нам позволят только обвенчаться, и больше ничего!» Я только мог улыбнуться на такую наивность, и если не хотел в ту же минуту разрушать ее иллюзий на этот счет, то только из уважения к ее положению почти накануне ее разрешения.

Дальнейшие разговоры наши касались практического благоразумия при предстоящем на днях разрешении от бремени. Надо было и в этом отношении их предупредить и предостеречь, как совершенно неопытных ни на счет самого дела, ни касательно полицейских мер местной власти. Крещение младенца порешили отложить до времени их проезда чрез Мюнхен по дороге в Венецию, где они думают поселиться. Чтобы не вводить новых людей в эту тайну, я обещал приехать в Мюнхен для крестин. Пока все это кончится, брат обещал не оставлять сестру свою.

Расставаясь с ними, я повторил им мои наставления. Павла Ж.<уковского> просил оставаться спокойным, не приходя в отчаяние и не бросаясь ни на какие меры, не подумавши и еще лучше не посоветовавшись со мною. Ея я убеждал предать себя милосердию Божию, не покушаться ни на какое действие, противное воле Государя, и стараться даже, если она имеет возможность, действовать в этом же смысле и на В.<еликого> К.<нзя>, уговаривая его лучше терпеть и ожидать, нежели покушаться на какая-нибудь своевольная мера. Вообще по отношению к ней я старался больше пока отсрочить ее надежды, чем разрушать их. Состояние ее духа в настоящее время таково, что всякая крутая мера скорее вызвала бы противодействие, чем покорность. Брат ее совершенно был согласен с тем, что всякой своевольный шаг с их стороны скорее повредил бы, чем помог в этом деле. По этому щадя и утешая сестру, он так же старался направить ее надежду на будущее. И он, и она не могли не согласиться с тем, что В.<еликий> К.<нзя> еще слишком молод, чтобы ему можно было предоставить самому решать судьбу свою. Утверждая их обоих в этих мыслях, я имел в виду время, лучший советник во всех подобных случаях.

Еще одно обстоятельство, которое тревожит их, — это страх лишиться милости Государя! Здесь я позволил себе утешить их надеждою, что пока они будут держать себя осторожно и покорно судьбе своей, они могут не опасаться такой беды над собою. Но, конечно, они должны чувствовать и сознавать, что их отношения к Царской фамилии уже не те, вследствие чего я даже отсоветовал Павлу Ж.<уковскому> писать через меня В.<еликой> К.<нягине> Марии Николаевне.

Но и в самом горьком падении этой сироты да покроет их своею тению память славного отца их и да смягчит на них гнев Божий и неблаговоление Их Августейших Благодетелей молитва доброй матери их!

Стутгарт 18/24 Нояб.<ря> 1871 г.

<Подпись:> Прот И. Базаров

ПРОБЛЕМА ИЗУЧЕНИЯ БИОГРАФИЧЕСКОГО КОНТЕКСТА (окружение Жуковского)

Современное литературоведение напряженно ищет путей к адекватному изучению и изложению биографии писателя¹⁹¹. Как известно, еще русские формалисты размышляли над теоретическими проблемами соотношения биографического контекста и творчества писателя. Как справедливо указывают Е. А. Тоддес, А. П. Чудаков, М. О. Чудакова в комментариях к статье Ю. Н. Тынянова «Литературный факт», вопрос о личности (и биографии) художника был одним из камней преткновения при исследовании литературной эволюции:

Связь «жизни» и «творчества» предстояла как сложнейшая и не решаемая в плоскости чисто фактологической проблема. В иерархии исследований, намечавшихся Тыняновым в конце 20-х годов и оставшихся неосуществленными, это была проблема того же порядка, что и взаимодействие литературного ряда и «дальнейших рядов» [Тынянов 1977: 513].

Позднее Тынянов перевел решение этой проблемы в плоскость своего художественного творчества, поскольку, по его признанию, для того чтобы оставаться в рамках научного дискурса, ему не хватало документов. По сути, это было признанием недостаточности литературоведческих методов при изучении биографии писателя как части его творческой позиции. Однако дальнейшая история науки показала, что и отказ от этих методов также не дает положительного результата (собственно, это было очевидно и формалистам). Поэтому, кроме поиска новых документов, необходима постоянная реинтерпретация уже введенных в научный оборот текстов, не получивших адекватного объяснения, уточнение их жанра и прагматики, а также коммуникативной установки и контекста их появления.

¹⁹¹ Ср. рассуждения Д. Бетеа, который предупреждал читателей в предисловии к своей книге о Пушкине: «...эта книга решительно не для тех, кто считает, что “жизнь” можно аккуратно отделить от “творчества” и что изучение Пушкина должно быть ограничено его текстами» [Бетеа: 9–10].

Изучение творчества Жуковского ставит перед исследователем полный набор перечисленных выше трудностей. В последние годы ученые все чаще обращаются к биографическим сюжетам, связанным с его окружением. Они важны потому, что напрямую связаны с творчеством поэта. Жуковский неоднократно подчеркивал связь своей поэзии и даже творческого процесса с личными контактами со своим окружением — в первую очередь, с членами той семьи, к которой он отчасти принадлежал по рождению и с которой мечтал навсегда соединиться через брак со своей сводной племянницей М. А. Протасовой. Вот, например, что он писал ее сестре А. А. Воейковой:

И сколько добраго бы придумали с тобою в слух. Иногда сыплются мысли, а отсыпать некуда. Твоя же душа такая для них кладовая, в которой оне не только не залежатся, но еще сделаются лучше и чище. Так, милая, ни с кем так мои мысли не делаются лучше, как с тобою. Оне обыкновенно обращаются в чувство, когда бывают сказаны или поверены тебе. Смотри же береги мне моего друга, моего милаго, вернаго, самаго сходнаго со мною товарища; будь здорова¹⁹².

Биографический сюжет любви к М. А. Протасовой и несостоявшегося брака был признан одним из центральных для творчества Жуковского еще исследователями XIX в. — К. К. Зейдлицем [Зейдлиц] и А. Н. Веселовским [Веселовский 1999]. Ключевую роль в этом сюжете играла его сводная сестра и мать возлюбленной Екатерина Афанасьевна Протасова, урожд. Бунина (1770–1848). Тем более удивительно, что ее биография почти не документирована¹⁹³. Имеется небольшое количество ее собственных писем, письма к ней или о ней ее близких (в том числе, Жуковского), мемуарные свидетельства ее внучки Екатерины Мойер (Елагиной) [Елагина], ее дерптских знакомых К. К. Зейдлица, Н. И. Пирогова¹⁹⁴ — все они нуждаются в пристальном

¹⁹² Цит. по: [Соловьев Н. 1915: 1, 65]. Здесь и далее в цитатах сохраняется орфография оригинала.

¹⁹³ Из последних работ, где собраны воедино некоторые важные данные о Е. А. Протасовой, см.: [Глаголева 2010]. Особенно хорошо документирован в этой статье вопрос о материальном положении семейства Протасовых.

¹⁹⁴ Н. И. Пирогов знал Е. А. в конце 1820 – начале 1830-х гг., когда учился в Дерпте в Профессорском институте, а затем преподавал в Дерптском университете. Он жил в доме Мойера, своего учителя, и оставил о его теще самые теплые воспоминания: «Екатерина

контекстуальном анализе и с точки зрения фактов, и с точки зрения прагматики текста.

В исследовательской литературе о Жуковском по отношению к Е. А. Протасовой господствует тон сдержанного осуждения, а иногда и открытого негодования. Пожалуй, только А. Е. Грузинский в комментариях к «Уткинскому сборнику» попытался отказаться от обвинительного тона в ее адрес. Он четко написал, что формалистом в конфликте между Жуковским и его сводной сестрой неожиданно оказался поэт, ссылавшийся на то, что юридически они с Машей не являются родственниками (см.: [Уткинский сборник: II]). Однако никто из исследователей пока не предпринял попытки написать биографию Е. А. Протасовой (далее — Е. А.) или хотя бы свести воедино имеющиеся данные о ней. Постараемся сделать шаг в этом направлении и одновременно попробуем перевести оправдательно-обвинительный дискурс в интерпретационный. Понятно, что сюжет будет интересовать нас в связи с той ролью, которую Е. А. сыграла в жизни Жуковского.

Для объяснения многих деталей во взаимоотношениях Жуковского с Е. А. важно понять, когда они узнали друг друга. Насколько можно судить, это произошло году в 1789 или 1790, когда поэту было 6–7 лет, а его сводной сестре около 20. Поэтому не удивительно, что он стал называть ее тетушкой, а не сестрой, и говорить ей «вы» (она же всегда называла его на «ты»). Напомним, что Е. А. была на 13 лет старше Жуковского. Детство ее прошло в Мишенском, но потом она уехала вместе со старшей замужней сестрой Авдотьей Афанасьевной Алымовой в Кяхту, где провела 8 лет. Точные даты ее пребывания в Сибири неизвестны, но можно сделать вывод, что отъезд произошел до рождения Жуковского, т. е. в 1783 г. в Мишенском из сестер Буниных оставалась одна Варвара Афанасьевна. Однако надо иметь в виду, что мать поэта Сальха, оказавшаяся в семье Буниных вскоре

Афанасьевна *Протасова* была приземистая, сгорбленная старушка, лет 66, но еще с свежим, приятным лицом, умными серыми глазами и тонкими, сложенными в улыбку, губами. Хотя она носила очки, но видела еще так хорошо, что могла вышивать по канве, и была на это мастерица; любила чтение, разговаривала всегда ровным и довольно еще звучным голосом; страдала с давних пор, по крайней мере, раз в месяц мигренями и потому подвязывала голову всегда сверх чепца шелковым платком» [Пирогов: 293].

после рождения Е. А., была няней Варвары и Екатерины, они учили ее русскому языку и русской грамоте. Так что связь с матерью поэта у нее была самая тесная, и семейные сложности, связанные с появлением в доме Сальхи, были также известны ей еще до отъезда (ведь до рождения мальчика Василия у турчанки и Бунина уже было несколько детей, умерших в младенчестве).

О сибирском периоде Е. А. мы знаем по Зейдлицу¹⁹⁵, который писал явно с ее слов:

В Сибири у нея было одно чтение: “La Nouvelle Héloïse”, которую она знала почти наизусть, и, кроме того, сентиментальная книга о воспитании: “Adèle et Théodore” <Жанлис> [Зейдлиц: 13, примеч.].

Это очень существенная информация (с точки зрения последующего развития сюжета «Маша – ее учитель»), но не менее важно следующее замечание мемуариста об эволюции взглядов Е. А.:

Обстоятельства dokonчили воспитание ея, и, можно сказать, — впоследствии она стала совершенно иною, нежели какою была в юности. Одни знали ее «когда она была совсем не набожна, не постилась никогда, не любила ходить в церковь» <к сожалению, Зейдлиц не дает ссылки на источник утверждения, заключенного им в кавычки. — Л. К.>, а я помню, что не только она сама охотно посещала богослужение, но и детей своих любила сопровождать в церковь [Там же].

Зейдлиц полагает, что именно сибирские годы сформировали ее характер:

Для нея, одаренной необыкновенным умом и твердым характером, не были потеряны годы, проведенные в Сибири <...> У нея сложились очень самостоятельные и строгия нравственные правила, и она крепко придерживалась того, что признавала за правду-истину — качество души, которое при известных обстоятельствах иногда может перерождаться в упрямство. Имев счастье быть с нею коротко знакомым до конца ея жизни и даже любим ею, я могу судить о редких ея достоинствах [Там же: 13].

Заметим, во-первых, что последнее замечание весьма характерно для суждений о Е. А.: даже самые благожелательные отзывы о ней всегда

¹⁹⁵ Зейдлиц, так же как и Пирогов, был учеником Мойера и жил у него в доме, только в конце 1810 – начале 1820-х гг., еще при жизни М. А. Протасовой-Мойер.

амбивалентны и непременно включают оговорки. Во-вторых, свидетельство об эволюции ее религиозных убеждений, возможно, проясняет настойчивое нежелание Жуковского признавать искренность религиозных чувств Е. А. Как известно, поэт считал все ссылки сестры на церковные установления в вопросах брака просто ханжеством. Не ясно только, сам ли поэт знал ее другой или судил по отзывам старших.

Таким образом, до замужества Е. А. в 1792 г. они с Жуковским провели в более или менее тесном общении пару лет, т. к. оба жили то в Мишенском, то в Туле у сестры Варвары Афанасьевны Юшковой. На это время падает смерть их отца — Афанасия Ивановича (скончался в 1791 г.), а также решение судьбы поэта. Как показала О. Е. Глаголева (см.: [Глаголева 2007])¹⁹⁶, в 1789 г. Жуковскому был выписан *фиктивный* формулярный список, где он числился прапорщиком *не существовавшего* тогда Астраханского гусарского полка и младшим адъютантом генерала-поручика Кречетникова, считался польским шляхтичем, вступившим в русскую службу и участвовавшим в боях против Турции (это в 6 лет!). На основании этого документа имя Жуковского было в 1795 г. внесено в дворянскую родословную книгу Тульской губернии. Это была семейная акция, произведенная мужьями (законными и незаконными) сводных сестер будущего поэта. Фиктивный формуляр выписал любовник Натальи Афанасьевны Вельяминовой Кречетников (от которого у Натальи были внебрачные дети, усыновленные ее мужем), а дворянской грамоты для будущего поэта добивались Юшков, Вельяминов и А. И. Протасов, муж Е. А.

Как замечает исследовательница, в большой бунинской семье, где было немало внебрачных детей¹⁹⁷, дворянство добывали только Жуковскому. Сыну Юшкова Саше Петерсону, детям А. И. Протасова Наталье и Василию Азбукиным и Василию Проташиному¹⁹⁸ никто

¹⁹⁶ В своей замечательной статье О. Е. Глаголева опровергла ряд устоявшихся биографических мифов: о том, что мать Жуковского была привезена в подарок его отцу крестьянами (на самом деле Сальха была пленницей соседа Буниных по имени майора Карла Муфеля и отдана им Бунину на воспитание), о том, что Жуковский был усыновлен крестным отцом (на самом деле Василий был записан в метрической книге как незаконнорожденный).

¹⁹⁷ Подробно пишет о них и Е. И. Елагина в своих мемуарах.

¹⁹⁸ Хотя в семье к ним относились как к родным, хлопотали о них, в том числе и Жуковский (см. о Проташином в переписке поэта с А. И. Тургеневым).

дворянства не хлопотал. Позже это делал уже В. А. Жуковский [Глаголева 2010: 142–143].

Итак, Е. А. явно была хорошо осведомлена и, возможно, сама участвовала в, можно сказать, незаконных семейных инициативах, обеспечивших мальчику будущее. О. Е. Глаголева опубликовала замечательное письмо Е. А. к зятю П. Н. Юшкову, написанное, видимо, 1797 г. (после смерти В. А. Юшковой), из которого явствует, что она заботилась о брате во время его обучения в Московском благородном пансионе:

Сколько я люблю моево милово друга Васиньку, таво изъяснить нельзя... <...> Пожалоста, мой друг, не покинь и всякую неделю ежели тебе можно ево навещай <...> Посылаю ему сертук, кафтан и двадцать пять рублей денег, которыми ты, мой друг, распалажи на 6 месяцев, человека к нему наими, что будет по 12 руб, прачке 6 руб. и того осмнатцать, а там что ты увидишь нужно, сапаги и башмаки, чулки же я пришлю и рубашки, а по прашествии полугода Мария Ивановна <Протасова> будет и тагда уже все учредит для нево. А тебя прошу, мой друг, из дружбы мне и к тому, кто тебя любил чрез<вычай>но и кому он принадлежит <т. е. крестная мать Жуковского, покойная В. А. Юшкова. — Л. К.>, ево не покинуть [Глаголева 2007: 224–225].

Это письмо уточняет свидетельство Зейдлица о том, что в пансионе Жуковского содержали Мария Григорьевна Бунина (вдова А. И. Бунина, которую поэт называл бабушкой) и Петр Николаевич Юшков [Зейдлиц: 21]. Из того же письма Е. А. зятю видно, что она заботилась не только о быте младшего брата, но и о его успехах: «Талкуй ему, что все ево щастие зависит от него самаво и чтоб он знал, что чрез одне науки он может зделаться человеком» [Глаголева 2007: 225].

После замужества Е. А. Жуковский гостил у нее в имении ее мужа Сальково, она возила его к родственникам Протасовым и Плещеевым, где мальчик мог впервые встретиться с Карамзиным, с которым Е. А. была дружна [Глаголева 2010: 132–133].

Надо полагать, однако, что самое близкое общение сводных брата и сестры началось все же в 1805 г., после того как Е. А. овдовела (1804), оказалась в очень стесненных материальных обстоятельствах и приняла предложение Жуковского обучать ее дочерей. Известно, что она присутствовала на уроках и тем пополняла свое образование. Однако

в том же году уже начался и их конфликт, т. к. поэт влюбился в свою сводную племянницу и изложил сестре планы относительно своей будущей семейной жизни. Об этом мы знаем, с одной стороны, по дневнику поэта и, с другой, по письмам Е. А., в особенности к Павлу Ивановичу Протасову от 10 октября 1815 г. Это письмо требует тщательного анализа, поскольку, как и вся переписка по животрепещущему вопросу о браке поэта с Машей, подчиняется жестким установкам. Е. А. выстраивает определенный сценарий, позволяющий ей отстаивать свою позицию. Заметим при этом, что собственные сценарии выстраивают обе «противоборствующие стороны» — не только Е. А., но и Жуковский.

Точка зрения поэта излагалась самим поэтом, а потом в мемуарной и исследовательской литературе часто и подробно, и она хорошо известна. Его схема такова: они с Машей формально не связаны родственными узами, их брак не может считаться незаконным, препятствия, которые чинит «тетушка» или «маменька» (как он называет сводную сестру, по сути, идентифицируясь с позицией своих сводных племянниц), вызваны суеверием, ханжеством и предрассудками. Но, видимо, Жуковский не мог удовлетвориться этим формально-юридическим подходом, для себя ему нужно было более убедительное объяснение, поэтому в дневнике он начинает развивать сюжет о том, что был чужим в семье Буниных, «не был любим никем, не чувствовал ничьей любви» (дневник 26 августа 1805 г. [Жуковский. ПСС-20: 13, 26]). Такие субъективно-психологические аргументы невозможно опрокинуть никакими объективными фактами, в том числе, о постоянной и неподдельной заботе, которую проявляла семья о своем «незаконном» члене (о них шла речь выше). Однако мы занимаемся не восстановлением «объективной реальности», а интерпретацией событий их участниками. Поэтому подчеркнем, что эта знаменитая запись появляется в дневнике Жуковского вскоре после не менее знаменитой записи от 9 июля 1805 г. о влюбленности в 12-летнюю Машу и о планах будущей семейной жизни [Там же: 15]. Поэтому мы можем сказать, что запись от 26 августа о том, что он никогда не имел родных, принадлежащих ему «по праву», уже кладет начало сценарию его борьбы за соединение с Машей. Хотя поначалу он наивно рассчитывает

на поддержку сестры, однако все же начинает выстраивать свой сценарий, исходя из самоощущения «чужого». Характерно при этом, что будущий «первый русский романтик», как любят именовать Жуковского, отказывается применить для обоснования своих планов на брак литературный код — право романтической страсти, которая выше человеческих установлений, код «Новой Элоизы» или «Острова Борнгольма»¹⁹⁹.

Сейчас, однако, нас интересует противоположная позиция — точка зрения Е. А. Упомянутое письмо к П. И. Протасову тщательно выстроено. Изложение событий начинается с уверения в любви к брату: «Моя привязанность к нему основательна. Я зачала его любить тогда, когда еще он и не понимал этого слова» [Уткинский сборник: 294]. «Перекрестный допрос» документов показывает, что она не лукавит. Однако следующая фраза — «Он вырос на моих глазах, мы одного отца дети» — в первой своей части может быть подвергнута сомнению. Как мы старались показать, она не была свидетельницей его рождения и раннего детства. Но Е. А. вполне осознанно пренебрегает такими деталями. Она совершенно не случайно настаивает на тесной семейной связи, на братских отношениях: «мы одного отца дети», «никто не уничтожил нашего родства. Родство наше признано церковью» [Там же: 293]. Это не просто спонтанное чувство, а часть ее стратегии, которая необходима, чтобы отстоять свою точку зрения в горьком семейном конфликте: «Ни один священник венчать не станет сына моего отца с моей дочерью. Ежели В. А. подкупит попа, или какимнибудь другим образом согласятся их обвенчать, то таинство ли это будет? Скажите, как я позволю брак сей? Не истинное ли это прелюбодеяние, которым еще надругаются закону?» [Там же]. С такой позиции слово «предрассудок» не применимо: «Не только предрассудок надо оставить, и не должно иметь онаго, — пишет она П. И. Протасову. — Но неужели вы называете предрассудком повеление моей церкви <...> И так вы думаете, что я должна переменить закон в удовлетворение страсти В. А.?» [Там же].

¹⁹⁹ См. об этом в наст. изд. статью «Проблема комментирования эпистолярия (на примере переписки Жуковского и его племянниц)».

Здесь употреблено еще одно ключевое слово, которое, как и «пред-рассудок», будет постоянно присутствовать в переписке всех участников драмы. Е. А. настойчиво называет чувство Жуковского *страстью*. «Ты ни о чем не думаешь, кроме страсти Василия Андреевича и для удовлетворения ее ты все бросаешь», — пишет она весной 1814 г. А. П. Киреевской, когда та умоляла тетушку разрешить брак своей кузины Маши и дядюшки Жуковского и собралась идти в монастырь, бросив троих детей, если нужно будет замолить их грех. «Сколь ты мне дорог, мой милый, ты этого никак не умеешь вообразить и как бы ты мог делать мое счастье, ежели бы ты был прямым мне братом, без примеси страсти непозволенной», — пишет Е. А. Жуковскому 4 октября 1815 г. В свою очередь поэт решительно отказывается от слова «страсть» для определения их чувств с Машей. Очевидно, что тут они с сестрой говорят на одном языке: страстью для обоих является не просто сильное, интенсивное, но именно незаконное, запретное чувство. Так, поэт пишет Маше: «Поняла ли ты то, что заставило меня *решительно* от тебя отказаться? Ангел мой, совсем не мысль, что я желаю беззаконного» [Зейдлиц: 72]. В другом месте он противопоставляет «мишуру страсти» и «истинный свет чувства», страсть и добродетель²⁰⁰.

Следующий сценарный ход, который делает Е. А. в своих письмах, — это объяснение выбора Жуковского. Тут она неожиданно включает «литературный» код, точнее — бытовое представление о поэте, которому для творчества обязательно необходим предмет страсти. По ее версии, они с Жуковским жили в нежном согласии до 1805 г., но «тут Василий Андреевич сделался поэтом, уже несколько известным в свете. Надобно было ему влюбиться, чтоб было кого воспевать в своих стихотворениях. Жребий пал на мою бедную Машу. Ей было тогда 11 лет» (из письма П. И. Протасову — [Уткинский сборник: 294]).

²⁰⁰ Ср. в так называемом Дерптском дневнике Жуковского 1815 г.: «*Не делать ничего противного долгу и совести — это возможно. Делать то добро, к которому способен. Занятия. Три предмета, которые обдумать. Для первого верное правило внутреннее чувство, если только оно не ослеплено страстию: в этом случае всё искусство состоит в том, чтобы узнавать, что мишура страсти и что истинный свет чувства*» [Жуковский. ПСС-20: 13, 119]. «Что бы ни сулили страсти, но годами своих наслаждений не дадут они того, что даст одна минута добродетели» [Там же: 116].

Особенно интересен ход ее рассуждений в письме к А. П. Киреевской, которой она пишет после своего очередного отказа Жуковскому:

Голову поэта мудрено охолодить, он уже так привык мечтать; да и в законе христианском все, что против его выгоды, то кажется ему предразсудком. Следовательно, он сочиняет его таким, какой для его удовольствия нужен, а я для них никогда не предпочту временнаго вечному [Уткинский сборник: 289].

Менее всего следовало бы вывести из этих цитат, что Е. А. была чужда литературе и смотрела на поэтическое творчество свысока. То, что мы знаем по другим письмам, говорит об обратном: она была вовлечена в литературные игры Черни и Долбина, постоянно участвовала в литературной жизни своего брата. Например, она одобрила поведение Жуковского на премьере «Липецких вод»: «Браво! браво! Милый друг, славно! Презирай зоилов, — прекрасно поступил, вызвав сочинителя на сцену, тебя критикующего» [Там же: 292]. Заботилась она и о его литературных доходах:

Ты пишешь милой друг что тебе советует Уваров печатать твои сочинения все вдруг; а мне кажется что Антонской, лутче говорил напечатать особливо баллады. Панимаешь два раза деньги возьмешь для чего этого незделать, помнишь Карамзин сколько раз продал свои сочинения в разных видах и мы всё таки с радостью покупали только бы узнать где продается. А твои финансы очень меня беспокоят. Я думаю оне в крайнем положении. Надобно бы твоей новой знакомой императрице дать тебе пенсию, которою выдавали бы тебе па крайней мере по месячно чтобы ты нетерпел нужды [РО ИРЛИ. 28223/ССПб 111 Собр. А. Ф. Онегина. Арх. В. А. Жуковского. Л. 1] (письмо из Дерпта от 24 мая 1815 г.).

В этом же письме она просит прислать ей трагедии Озерова — «Фингала» и «Эдипа в Афинах», в другом сетует, что Жуковский забыл переслать ей обещанные тома «Истории государства Российского» Карамзина, за которые она ему заранее отдала деньги. Е. И. Мойер пишет в воспоминаниях (видимо, со слов старших или самой бабушки) об увлечении романами, в частности, Анны Радклиф, над которыми Е. А. с золовкой просиживали целыми ночами, «и до такой степени натягивали себе нервы, что пугались не на шутку всякого шороха на улице» [Елагина: 293–294].

Как нам представляется, цитировавшийся выше снижено-иронический отзыв о «поэте» в контексте не литературного, а жизненного романа Жуковского с ее дочерью был необходим Е. А. для того, чтобы интерпретировать поведение брата как поэтическое заблуждение, как перенесение творчества в сферы, которые не могут быть ему подвластны — в семейные отношения и религиозные установления.

Как явствует из ее писем, Е. А. вполне отдавала себе отчет в том, что своим отказом наносит Жуковскому большой удар, и поэтому всячески подчеркивала в письмах свою любовь к нему²⁰¹, заботу о его здоровье²⁰². Мы нисколько не ставим под сомнение искренности этих чувств, но настойчивость их выражения указывает на существование осознанной коммуникативной стратегии. Однако в чем Е. А. никак не хотела себе признаться, это в том, что отказ наносит одновременно и удар ее дочери. Она всеми силами пыталась уверить своих корреспондентов (а заодно и себя), что Маша «никогда страсти не знала, но любила его, как милаго и любезнаго всей моей семье человека» [Уткинский сборник: 293]. Все же в неоднократно цитированном письме к Протасову она косвенно признает, что ситуация далеко не такова. Она винит себя в неосторожности, в том, что сразу не прекратила всех контактов дочери с братом: «Я наказываюсь за неискренность мою к матушке <М. Г. Буниной. — Л. К.>; она все бы это переделала. Также и Машу не завели бы в *эту пропасть* <выделено нами. — Л. К.>, ежели бы она мной была предуведомлена» [Там же: 295]. Е. А. приписывает и одновременно *предписывает* Маше позицию «невинной и неумствующей христианки» [Там же: 289] и всеми силами стремится выдать в письмах желаемое за действительное: «она упала к моим ногам и <...> уверила меня, что любит Жуковского, как милаго мне брата и любезнаго человека, без всякой страсти, чистою, непорочною, христианскою любовью» [Там же: 295]. Машина болезнь объясняется

²⁰¹ Ср.: «Любя тебя, как я люблю, мне тяжелее всего тебе отказывать» [Уткинский сборник: 297].

²⁰² Ср.: «Теперь буду тебя <А. П. Киреевскую. — Л. К.> просить написать мне порядочно о его здоровье, что он делает. Старайся, моя милая, развеивать его и скажи ему, что я не по капризу отказываю ему в моем согласии, а точно уверена, что без благословения Божия не можно ему быть счастливу» [Уткинский сборник: 292].

ее переживаниями по поводу того, какие огорчения приносит матери (т. е. Е. А.) страсть Жуковского [Уткинский сборник: 293–294]²⁰³.

Как мы еще раз убеждаемся, переписка — это не отражение действительности, а ее конструирование с определенных позиций и с определенными целями; это ответ на вызов обстоятельств, но и выстраивание параллельной реальности, которой можно диктовать свои законы.

Позиция Е. А. не вызывала сочувствия у близких ей людей, и этим можно объяснить оправдательно-наступательный тон многих ее писем, касающихся сватовства Жуковского. Она постоянно ищет виноватых — ими оказываются Жуковский с его поэтическими заблуждениями, она сама со своей неосторожностью и излишней доверчивостью, а также семейство Плещеевых, в первую очередь ее золовка Анна Ивановна (урожд. Протасова), которая и сообщила Маше о любви Жуковского.

Как известно, Е. А. сумела настоять на своем, и результаты получились самые неожиданные. Если вынести за скобки ту цену, которую заплатили за это все участники событий, то для литературного творчества Жуковского (а значит — для всей русской литературы), как и для его жизнестроительства «отказ от счастья» имел решающее значение. В каком-то смысле твердость и решительность его сводной сестры способствовали кристаллизации той жизненной философии, которая была реализована и в поэзии, и в жизни Жуковского.

2011

²⁰³ В письмах присутствует еще одна составляющая: репутация Маши, которая нарушается ухаживаниями Жуковского, но это побочная тема.

ОКРУЖЕНИЕ ЖУКОВСКОГО: ДОМАШНЯЯ ЛИТЕРАТУРА

Речь пойдет о явлении, характерном для круга Жуковского (его ближайшего семейного окружения), которое строится на взаимопроникновении литературы и жизни. Оно было порождено влиянием личности, жизненных стратегий и сочинений Жуковского и проявлялось чаще всего в эпистолярии, но иногда и в создании неких текстов на грани литературы и быта. Т. Н. Степанищева обратила внимание исследователей на значение «домашней поэзии» Жуковского для литературного процесса 1810-х гг., на то, как из шуточных домашних журналов «Муратовская вошь» и «Муратовский сморчок» (1811) и из долбинских стихотворений 1814 г. вырастает потом арзамасская галиматья [Степанищева 2001]. Однако в муратовских журналах основным автором был сам Жуковский, если там и встречались иные тексты, то они также создавались при его непосредственном участии. Мы остановимся на другом примере.

В 2007 г. впервые в полном объеме было опубликовано замечательное сочинение, написанное в 1812 г. четырьмя женщинами — Е. А. Протасовой, ее дочерьми Машей (М. А. Протасовой-Мойер) и Сашей (А. А. Протасовой-Воейковой) и племянницей А. П. Киреевской (урожд. Юшковой, во втором браке Елагиной). Оно называется «Подробный журнал всех действий, движений и перемен, произошедших во время пребывания праведных Муратовских жителей в преславном городе Орле» (см.: [Орловский журнал]) и было начато в отсутствие поэта, уже после его отъезда в действующую армию. Это сочинение (как и подобные ему) нельзя причислить к «литературной жизни», не совсем точным было бы и применение термина «литературный быт», т. к. под ним (при всей расплывчатости термина) принято подразумевать отношения внутри литературного процесса. Хотя если следовать определению Ю. М. Лотмана: литературный быт — это «особые формы быта, человеческих отношений и поведения, порождаемые литературным процессом и составляющие один из его

исторических контекстов» [Лотман 1987б: 194]²⁰⁴, то мы окажемся недалеко от истины.

Публикацию документа можно назвать настоящей находкой для жуковсковедов. В настоящей заметке мы постараемся предложить свою интерпретацию прагматики текста и выявить некоторые проблемы его изучения²⁰⁵. Если обратиться к анализу заглавий, которых два, то первое — «Дневник семейств Протасовых и А. П. Киреевской 1812 года в Орле со 2 авг<уста> по 27 октября» — следует определенно признать ретроспективным, т. к. оно включает в себя начальную и конечную даты текста²⁰⁶. После него следуют три записи рукой Е. А. Протасовой от 2-го, 17-го и 25 августа, затем — новое заглавие: «Подробный журнал всех действий...». Возможно, что и оно было дано *post factum*, т. к. причастие «произошедших» стоит в прошедшем времени. Уже в связи со сказанным возникает подозрение, что «Подробный журнал» заполнялся, по меньшей мере, не слишком аккуратно²⁰⁷ и что записи чаще всего делались задним числом. Предполагаем, что мы имеем дело со сконструированным, выстроенным текстом, заполнявшимся отнюдь не спонтанно.

Однако еще более серьезную проблему представляют даты.

Первая запись рукой Екатерины Афанасьевны (далее — Е. А.) гласит: «1812го года 2-е августа. Уехал наш добрый Жуковский. Да благословит Господь Бог путь и намерение его. В сборах своих он много показал мне истинной дружбы» [Орловский журнал: 326]. Вместе с тем, хорошо известно, что 3 августа 1812 г. на празднике в имении

²⁰⁴ Из этого определения исходит О. А. Проскурин в своем важном методологическом вступлении «О литературном быте и истории литературы. Вместо предисловия» в книге [Проскурин 2000: 11].

²⁰⁵ Оригинал находится в РО ГРБ и в настоящее время практически недоступен, поэтому мы будем исходить из опубликованного текста. К сожалению, по нему не всегда можно прояснить, где мы имеем дело с авторскими знаками препинания, а где синтаксис переведен на новые правила (в зависимости от знака иногда меняется смысл фразы); где перед нами незамеченные опечатки, а где — описки или сознательное словоупотребление авторов.

²⁰⁶ Если следовать указанию публикатора о том, каким шрифтом воспроизведены записи каждого из участников Журнала, то можно сделать вывод, что оба заглавия принадлежат А. А. Протасовой, однако не исключено, что первый заголовок дан последующими владельцами документа или архивистами.

²⁰⁷ О чем свидетельствует и перерыв в записях с 28 сентября по 9 октября.

Чернь присутствовали и поэт (исполнивший там свой романс «Пловец»), и протасовское семейство. Точность даты ежегодного черненского праздника сомнений не вызывает, она засвидетельствована и лирикой Жуковского (стихотворение «К А. И. Плещеевой» («В час веселый всяк пророк...»)), и письмами М. А. Протасовой-Мойер, вспоминавшей впоследствии: «Сегодня 3-е августа! Как я находила себя счастливо в этот день!» [Уткинский сборник: 240] и др. Понятно, что отъезд поэта в армию, уже намеченный, не мог состояться ранее этого дня. Вряд ли Е. А., зная, что они с Жуковским увидятся на следующий день в Черни, стала бы помечать его отъезд в армию 2-м августа. Понятно, что запись ретроспективна (об ее прагматике пойдет речь ниже), и уже это ставит под сомнение всю эксплицитную хронологию Журнала.

Первая запись после заглавия «Подробный журнал всех действий, движений и перемен, произошедших во время пребывания праведных Муратовских жителей в преславном городе Орле» выполнена рукой Маши и помечена следующим образом: «4 число»; следующая дата ее же рукой — «5 число» (хотя запись сделана Сашей²⁰⁸). Речь в Машинной записи идет о выезде семейства из Муратова в полдень и о приезде в Орел. Заметим, что, выехав в 12 часов из Муратова, Протасовы никак не могли преодолеть за часть дня около 100 верст и оказаться в Орле в тот же вечер, что как будто явствует из текста: первая запись кончается словами «насилу улеглись спать и уснули» [Орловский журнал: 327], а следующая начинается с рассказа о том, как утром пили чай и собирались к обедне. Две следующие записи датированы с обозначением месяца — 6 и 7 августа, а далее сразу идет дата 8 сентября, и этот пропуск в месяц никак не оговорен. Поскольку в последнем случае приведен и день недели — воскресенье, мы можем сказать, что дата соответствует календарю: 8 сентября 1812 г. действительно было воскресным днем. Из сказанного, как представляется, можно сделать вывод, что день отъезда Протасовых из имения и их приезда в Орел (до обнаружения новых документов) нам пока остается не известен, а начало записей в Журнале следует отнести к началу

²⁰⁸ Так происходило и в дальнейшем: дата следующего дня вписывалась рукой того, кто делал предыдущую запись.

сентября, и это косвенно подтверждается их содержанием²⁰⁹. Путаница с хронологией только укрепляет нас в мысли, что текст имеет не документальную, а литературно-бытовую природу, притом что заглавие стилизовано под документальную прозу военного времени.

Поэтика заглавия «Подробный журнал всех действий, движений и перемен, произошедших во время пребывания праведных Муратовских жителей в преславном городе Орле» пародична (в тыняновском смысле [Тынянов 1977: 290]). Известно, что «подробные журналы военных действий» относятся к числу реляций²¹⁰, ведутся в действующей армии по дням и «служат важнейшим источником для исторического описания кампаний» [Брокгауз: 72–73]. Но в анализируемом Журнале применение этого жанрового определения явно иронично, т. к. речь идет о передвижении совсем не военных частей, а скромного семейства из имения в губернский город. Иронический пласт поддерживается определениями «праведные» и «преславный». Использование первого в качестве самоопределения — «праведные Муратовские жители» — многократно иронически обыгрывается в тексте, где почти на каждой странице повторяется мотив: собирались в церковь, но прособирались (иногда прямо указывается, что наряжались! — см.: [Орловский журнал: 334]), и службы не застали, к молебну опоздали, вместо церкви отправились гулять (см.: [Там же: 327, 329, 337, 347 и др.]). Собственное благочестие, таким образом, нисколько авторами не преувеличивается. Тот же механизм иронического остранения использован и в эпитете «преславный» в применении к небольшому провинциальному городу Орлу, далекому от событий большой войны.

Итак, перед нами — игровой текст, создаваемый в трагической обстановке отступления русской армии, бегства мирных жителей (в том числе самих авторов) от войск Наполеона. Четыре женщины (правда,

²⁰⁹ В записи от 6-го августа говорится о приезде в Орел смоленской губернаторши с дочерьми, ранеными во время осады Смоленска. Но осада происходила 4–6 августа, 7-го Смоленск был оставлен русскими войсками. Предположить, что 6 августа смоляне могли оказаться в Орле, невозможно. 7-м августа датируются известия о взятии Москвы Наполеоном. Но она была взята 2 сентября, так что вести об этом могли достичь Орла 7 сентября, но не августа! Примеры подобного рода можно было бы умножить.

²¹⁰ Ср. словарное определение: «РЕЛЯЦИЯ ж. фрн.<французское> донесенье о военных действиях» [Даль: 91]; ср.: «Письменное донесение, сообщение о ходе военных действий» [СРЯ: 704].

в основном, пишут три — Маша и Саша Протасовы, потом — 11 сентября — к ним присоединяется Авдотья Киреевская)²¹¹ по очереди описывают свой беженский быт, впрочем, достаточно благополучный и устроенный. Живут они в орловском доме Плещеевых²¹², и желание хозяев тоже переселиться из деревни в собственный дом обрисовывается как «вражеское нападение». Игровая стилизация под репликацию проявляется в Машиной записи от 6 августа особенно ярко:

Обитатели верхнего этажа прислали к Маминьке предложение защищаться вооруженной рукой и соединенными силами. Они взяли на свой отчет второй этаж, нам оставили нижний и требуют, чтобы мы выгнали неверного союзника (графа Чернышева), повлекшего беды на нашу голову. Завтрашний день решит участь замка [Орловский журнал: 328].

Вообще тонкий юмор Маши проявляется в подобных, вставленных как бы мимоходом, пассажах. Она старается выдержать «реляционный» дискурс, описывая поспешный выезд из Муратово: «...мы поехали в 12 часов, длинным обозом, из восьми штук составленным. Я всякую минуту оглядывалась, не едут ли мародеры, но по счастью, кроме телег с всякой всячиной, линеек, колоков, ничего не видала» [Там же: 327]. Понятно, что мародерам (призрак мародеров возникает в тексте еще раз, и тоже в ироническом дискурсе²¹³ — [Там же: 338–339]) неоткуда было появиться в не охваченном войной месте, и Маша это понимает: Журнал начат, конечно, не в обозе, а в Орле, и явно не в день приезда.

Известия о военных действиях, быт тылового города, куда начинают привозить раненых, помощь им и беженцам из Смоленска, широкая благотворительность В. И. Киреевского, участие всего семейства

²¹¹ Всего в Журнале 47 записей-реплик, из которых 4 принадлежат Е. А., 19 Саше, а Маше и Дуне Киреевской — по 12.

²¹² Напомним, что Плещеевы и Протасовы были родственниками: мать хозяина Черни Александра Алексеевича Плещеева — Анастасия Ивановна, карамзинская Аглая, была урожденная Протасова и приходилась родной сестрой Андрею Ивановичу Протасову, мужу Е. А. и отцу Маши и Саши.

²¹³ Ср.: «Мы отправились в баню к Немчину, после которой сели у него на балконе ждать мародеров, которых нам обещал русский учитель, принесли нам бесподобный пирог <...> Мы, то есть Маминька приказала ехать домой, потому что мародеры все не шли» [Орловский журнал: 338–339]. Из контекста становится понятно, что под мародерами в данном случае имеются в виду французские пленные.

в помощи сначала русским раненым, а потом и французским пленным, тревога о собственном будущем, о судьбе Жуковского — все это вполне понятные составляющие дневника военного времени. Не будем останавливаться на колоритных бытовых подробностях, анализ которых мог бы стать предметом особой работы. Для нас важно подчеркнуть их функцию: Журнал служит для его авторов, среди прочего, и средством изживания тревоги, страха, неким спасением от реальности; происходит перевод низкого плана в высокий, страшного или горького — в смешной.

Стилистически Журнал очень разнообразен — не только потому, что у каждого автора есть свой голос, но и потому, что внутри одной записи используются разные смысловые и стилистические регистры, которые намеренно сталкиваются между собой. Так, в записи от 6 августа после сведений о бедственном положении смоленской губернаторши с дочерьми и о том, что «добрый наш Вас.<илий> Ив.<анович Киреевский> тотчас отправился отыскивать эту семью», сразу же следует описание неуместного флирта соседей с ироническим комментарием Маши:

Не успели мы показаться, как вдруг увидели в доме Солового множество мужчин, прибежавших смотреть на нас. Разумеется, нам это не понравилось, мы с преклоненными главами возвратились, сели под окно и в утешение начала Маминька бранить Солового, называть его не патриотом, дураком и говорить, что он только и умеет что *conter fleurettes aux dames* и что Отечество защищать не хочет. Долго очень она продолжала на него гневаться, мое чувствительное сердце не могло снести сего больше — и я выпросила ему прощение [Орловский журнал: 328–329].

Далее речь вновь идет о смолянах, о помощи им Киреевского, и тут же следует комический эпизод на балконе и рассказ о том, как Маша пыталась преодолеть собственное смущение:

Его сиятельство <граф Чернышев> явилось и начало нас осыпать комплиментами²¹⁴. Несмотря на сумерки, я покраснела и в наказание так больно укусила язык себе, что мне после бедную девочку жаль стало. Маминька

²¹⁴ Граф Чернышев становится в Журнале предметом постоянной критики; см. о нем как иностранце в записях Саши и Дуни [Орловский журнал: 342–343].

позволила мне чаю, который был загляденье какой славный! [Орловский журнал: 329].

Мы не будем приводить всех составляющих этой довольно длинной записи, но укажем, что в конце она содержит важный ключ. Маша заканчивает словами: “Voilà mon journal! Messieurs et Medames grâce! La critique est aisée, mais l’art est difficile”²¹⁵ [Там же]. Последний афоризм, приписывавшийся Буало, был взят в свое время Карамзиным в качестве эпиграфа к «Вестнику Европы» и одновременно использован как финал предисловия, где звучал призыв к отказу от критики и к снисхождению к посредственным авторам («советую тебе быть не столько *осторожным*, сколько *человеколюбивым*»). «Вестник Европы» с «Сельским кладбищем» Жуковского, конечно, входил в актуальное чтение сестер Протасовых, и Маше мог быть памятен и прием Карамзина (афоризм в качестве виньетки), а также и другая мысль предисловия: «*Сочинять* журнал одному трудно и невозможно; достоинство его состоит в разнообразии, которого один талант (не исключая даже и Вольтерова) никогда не имел» [Карамзин 1964: 174–175].

Таким образом, коллективная природа и гетерогенность семейного дневника получала дополнительное литературное объяснение и оправдание: кухни во главе с маменькой становились авторами Журнала, который пародически ориентировался и на «Вестник Европы» (пародически потому, что претензии встать вровень с Карамзиным у Маши, конечно, не было). Ирония над «чувствительным сердцем» и над «бедной девочкой» не противоречит поэтике Карамзина, но сочетание серьезности, чувствительности с элементами галиматши²¹⁶ — это уже следование поэтике Жуковского. Причем племянницы воспринимают все пласты поэтики своего кумира — от сентиментально-

²¹⁵ Здесь и далее сохраняем орфографию и пунктуацию цитируемого источника.

²¹⁶ Повторяющийся мотив — это некая «собачья комедия», которую наблюдают авторы из окон своего дома. Описание столь амбивалентно, что не удается до конца убедиться, что речь идет о цирковом представлении: «Вдруг услышали мы оранье, свист, всякого рода музыку, запах амброзии и нектара. — Мы все бросились глядеть в окно, думая, что это кукольная комедия. Но это была Собачья. Две беленькие сучки с черненькими глазами, в турецких шаях и шляпках с вуалями, танцевали на улице. Их вели четыре иностранные фигуры, которых, к стыду моему, я не могла узнать, люди ли это или другого рода животные <...> штука в мундире пропрыгала на одной ножке, забегала к соседям нашим Масловым на двор» [Орловский журнал: 327–328; ср. 329].

меланхолического и возвышенного дискурса его «высоких» печатных сочинений до пародийного тона его шуточных домашних стихов. Нельзя не упомянуть и намерения А. П. Киреевской написать «жалкую элегию под названием “Угорелая кошка”» [Орловский журнал: 343] по поводу «угорелого от дыму» котенка, попавшего в каминную трубу.

Столкновение «существенности» и «воображения» и перевод этого важного «жуковского» мотива на бытовой уровень становится темой другой записи Киреевской — от 17 октября. Тут защитницей мечтательности оказывается Е. А., но одновременно присутствует и легкая ирония (самоирония, можно сказать) над самой идеей жизненной утопии:

Вендрих смеялся над нами, что мы собираемся сами находить хлеб, уверял, что не должно ничем украшать воображение, а существенность отчаянно тяжела. Маминька сказала, что ежели мы все будем вместе, то заведем пансион, вот наш проповедник благоразумия восхитился и зачал устанавливать наш пансион с такими мечтательными планами, что, думаю, ему на целую ночь будет рассортировки [Там же: 345].

Постоянные темы Журнала — это литература и искусство, которые в разных формах присутствует в жизни всех членов этого маленького сообщества: они вместе читают описательную поэму Делиля «Сельский житель, или Французские Георгики» и «Опыты о человеке» Поупа, рисуют, музицируют. Этот *modus vivendi* — наряду с изучением английского языка²¹⁷, немецкой корреспонденцией²¹⁸, писанием коллективного дневника (окончательно прерванным лишь смертельной болезнью Киреевского) — был следованием высоким стандартам духовной жизни (вопреки обстоятельствам!), заданным тем же Жуковским и продолжавшим традиции карамзинского жизнестроительства.

Однако есть в Журнале сюжет, который хотя и не всегда прорывается наружу, но, как кажется, составил внутренний стержень всего текста и стимулировал его создание — это отношения с Жуковским. Не случайно Е. А., датируя первую запись в Журнале 2-м августа, сразу же заводит речь о том, что поэт показал ей «много истинной

²¹⁷ Учителем был В. И. Киреевский [Орловский журнал: 335].

²¹⁸ Правда, Маша была не очень рада необходимости переписываться с сестрой Вендриха по-немецки, но хотела угодить маменьке — о чем прямо пишет в Журнале (см.: [Орловский журнал: 335]).

дружбы» ([Орловский журнал: 326], см. выше полную цитату). 25-м августа помечена другая запись Е. А.: «получено письмо от Жуковского из деревни Прехуткиной <на самом деле Перхушкиной. — Л. К.>. Он перешел пешком 28 верст, идет к Можайску. Он не поглядел ни на усталость, ни на все препятствия, написал ко мне» [Там же: 327].

Прагматика этих двух записей очевидна. Напомним, что в 1812 г. Маше через Плещеевых стал известен факт сватовства Жуковского, что вызвало большие осложнения в семейных отношениях, в том числе, конфликт в Черни 3 августа 1812 г. в связи с исполнением романа «Пловец», якобы намекавшего на чувства поэта к Маше. Как пишет К. Зейдлиц, Е. А. «была очень огорчена и принудила Жуковского на следующий день оставить Муратово» [Зейдлиц: 50]. В Журнале Е. А. стремится показать, что, несмотря на возникшие сложности в отношениях с Жуковским в связи с его претензиями на руку Маши, их личные отношения не пострадали и семья сохраняет свое единство. Эту линию Е. А. будет проводить и далее; эта же установка, видимо, была негласно «предписана» дочерям и племяннице — они тоже пишут о Жуковском как о близком, родном человеке, лишь косвенно намекая на иные обертоны отношений (о чем ниже).

Дополнительная цель записи от 2-го августа, на наш взгляд, состояла в желании изгладить черненский эпизод из памяти, закрепить представление о том, что ничего не произошло. Заметим, что этот процесс «сглаживания» совершается не только на уровне текста, но и на уровне практических (реальных) взаимоотношений: а) Протасовы поселяются в Орле в доме Плещеевых (что было бы невозможно, если бы произошел разрыв отношений); б) Жуковский приезжает в Орел 11 сентября и уезжает 10 октября 1812 г., за этот месяц происходит постоянное и достаточно интенсивное общение его с Протасовыми²¹⁹, что опять-таки было бы невозможно, если бы он был вообще изгнан из протасовского дома.

Таким образом, Е. А. стремится всеми средствами провести в жизнь свою линию, а именно: эпизод со сватовством есть минутное

²¹⁹ Живет ли он в одном с ними доме — не ясно, но этого исключить нельзя (т. к. фиксируется, например, факт его похода в баню — см.: [Орловский журнал: 331]).

зablуждение, романтическое безумство поэта, которое надо излечить²²⁰. Можно осторожно предположить, что писание Журнала было инсценировано Е. А. и должно было, по ее мысли, оказать терапевтическое воздействие на всех участников драмы: факт сватовства в 1812 г. (в отличие от предыдущих аналогичных попыток Жуковского) уже не удалось скрыть, о нем знали все авторы текста и более широкое окружение. Пресуппозиция Е. А. о семье, куда включены она сама (как глава), ее дочери и замужняя племянница Авдотья Киреевская (называвшая Е. А. маменькой) и еще некоторые родственники, а также Жуковский — ее *брат* и *дядя* ее дочерей, — семьи, где иные отношения, кроме родственных, невозможны, — должна была быть принята и навсегда усвоена всеми²²¹.

Процесс писания Журнала для Е. А. — это и есть процесс коллективного усвоения этой истины. Недаром именно она не только начинает Журнал, но и подхватывает брошенный было дочерьми текст, чтобы вновь заговорить о Жуковском:

Дети мои заленились писать журнал, и так он остановился по 10 октября, день памятный в наших горестях. Жуковский, добрый наш Жуковский опять поехал в Армию. Хотя он мне близок очень, но я без всякого пристрастия говорю, что он редкий молодой человек, Господи, сохрани его своею милостию. Теперь я еще больше буду мучиться от войны [Орловский журнал: 340]

— и далее продолжает патетическое рассуждение о защитниках отечества, о кровопийце Бонапарте, о мученических венцах, уготованных погибшим и пр. Надо заметить, что такой слог, судя по известным нам ее письмам, был Е. А. не очень свойствен. Обычно она писала гораздо проще, острее и не без юмора и к патетике прибегала редко, лишь в крайне ответственных моментах. Отстраненный — «объективный» — отзыв о Жуковском призван в очередной раз продемонстрировать авторам-читателям Журнала (в первую очередь, дочерям и племяннице, а возможно и сводному брату), как «маменька» высоко его ставит.

²²⁰ Впоследствии Е. А. развивает эту линию в письме к брату своего мужа — Павлу Ивановичу Протасову от 10 октября 1815 г. См.: [Уткинский сборник: 294].

²²¹ См. подробнее в наст. изд. в статье «Проблема изучения биографического контекста (окружение Жуковского)».

Таким образом, основной сценарий, связанный с Жуковским и с внутрисемейными отношениями, задан Е. А., а другие авторы подстраиваются под него и достраивают эту версию. Иные интонации прорываются очень редко, пожалуй, только в записи А. П. Киреевской: «17 сентября для меня началось печально ибо я, сошедши вниз, нашла свою Машу в слезах, Маминька на нее гневалась, и мне было очень грустно» [Орловский журнал: 335]. Обычно же «дети» подхватывают версию Е. А. Сравним запись Маши от 12 сентября: «Мы теперь вместе с другом нашим Жуковским; худо, однако, то, что он очень весь день был печален и это нимало беспокоило мою бесценную Маминьку» [Там же: 332]. Однако через пару фраз о здоровье бесценной маменьки Маша как бы невольно проговаривается: “Ma bonne Maman a eu aujourd’hui encore plus de bonte pour moi que d’ordinaire <sic> et je ne demande le Dieu que la ma vie ne servit pas suffisant pour cela!”. Совершенно понятно, что стоит за этими словами, почему был печален Жуковский (и почему гневалась маменька) и пр. Но все это остается за пределами текста. На страницы Журнала проникает лишь обычное для Маши уверение (тоже по-французски) в том, что она счастлива и лучшей жизни для себя не желает:

Il est difficile de trouver quelqu’un qui soit plus heureux que moi, toutes les personnes qui m’entourent sont de véritables anges²²² et je suis sûre de leur être chere que peut-on desirer de plus? Ma bonne Amie Eudoxie qui me donne chaque jour de nouvelle exemple de patience, de bonté, de coeur, et de toutes les vertus m’acina <sic> aussi et bien sincerement. Mes bons amis! Deix <sic> vous récompensera! [Там же: 332–333]²²³.

Это уже перевод ситуации на любимый Жуковским язык *amitié amoureuse*, который тут же подхватывают Дуняша и Саша. Киреевская

²²² Слово «ангел» характерно для словаря наших авторов. Ср. реплику Маши: «Приехали бесценные наши Плещеевы <...> Анна Ив<ановна> совершенный ангел» [Орловский журнал: 330]; реплику Дуни, которая называет Е. А. «больным нашим Ангелом» [Там же: 331].

²²³ Отметим, что Маша завершает запись от 12 сентября по-русски, оставляя еще один след волновавших ее чувств: «День кончился, как обыкновенно; незнание будущего иногда мучительно, но теперь самое большое благо» [Орловский журнал: 333]. Как кажется, ее следует перевести следующим образом: неизвестно, как решится в будущем вопрос о счастье с Жуковским, но сейчас эта открытость еще дает надежду.

пишет в той же записи, обращаясь к Маше: “Non mon-incomparable amie, votre Eudoxie ne vous aime pas aussi, son amitié pour vous ne peut être compereé à celle de personne: elle vous aime plus que sa vie, plus que son bonheur...” и т. д. [Орловский журнал: 333]. Саша продолжает, обращаясь уже к Дуняше: “Et toi aussi cher Ange! — est également chérie de tes belles soeurs, ни одна из нас тебя в своей жизни не отделит!” [Там же].

Подобная экзальтация в выражении чувств — явление вполне обычное в Журнале, оно вообще свойственно эпохе в целом, но кругу Жуковского в особенности. Приведем еще лишь один характерный пример. А. П. Киреевская, которой менее чем через месяц предстояло остаться вдовой с тремя маленькими детьми на руках, гораздо более озабочена отношениями с «маменькой» и сестрами, чем своей семьей и грозящими ей опасностями:

Несмотря на ребятишек, не знаю, что бы было со мною, если бы я была розно с Маминькой, с сестрами; до сих пор я всякий день благодарю Бога за милость, которую, конечно, я не заслужила, очень часто бывает мне несносно грустно, что не могу показать им мою привязанность, как бы хотелось. Но я и то счастье, что вместе с ними теперь, ничем не заслужила, когда-нибудь и они не будут сомневаться, что они мне дороже жизни, и что все, что могу сделать им приятное, есть для меня счастье [Там же: 345]²²⁴.

Семейные отношения и в особенности образ «несравненной» («бесценной») маменьки, забота об ее здоровье, признание в любви к ней со стороны дочерей и племянницы занимают в Журнале большое текстовое пространство. Разумеется, эти чувства были вполне искренними. Отчасти навязчивое повторение подобных излияний следует отнести за счет принятого в семейном кругу дискурса, однако, как представляется, дело этим не ограничивается. Представляется, что подобные записи делались с отчетливой ориентацией на главного читателя — Е. А. — и являлись демонстрацией семейного единства

²²⁴ Подчеркнем, однако, что наши авторы далеко не всегда изъясняются подобным образом. Порой, как мы видели, они весьма едко подсмеиваются над сентиментальным дискурсом (чего стоят приведенные выше примеры с «бедной девочкой» с «чувствительным сердцем», которая остановила патриотические излияния матери и в наказание за собственное смущение укусила себе язык, или же замысел «жалкой» элегии «Угорелая кошка»).

и лояльности к его главе, которая ожидалась от младшего поколения, что также составляло часть сценария инициатора Журнала.

В этот сценарий входил и положительный образ протасовской семьи в целом и, в частности, умершего мужа Андрея Ивановича Протасова. Поэтому в запись Е. А. о Жуковском включено рассуждение о Павле Ивановиче Протасове (дяде ее дочерей), который вызвался быть их отцом. Она цитирует строчку из его письма: «Я брат вам, я должен быть и отцом ваших детей» [Орловский журнал: 341]. Это — явно сценарий для другого дяди — Жуковского! А заканчивается рассуждение воспоминанием о муже: «Павел Иванович был всегда другом покойного моего Андрея Ивановича, который, верно, нас видит и молится о нас...». Если вспомнить, что этот самый Андрей Иванович занимался неудачными спекуляциями, проиграл состояние в карты и оставил вдову и дочерей в очень стесненных обстоятельствах, то становится очевидным: в Журнале его образ намеренно выстраивается по иному канону — добродетельного мужа, отца и благотворителя²²⁵. Это служит еще одним доказательством сконструированности текста в целом.

Итак, «Подробный журнал всех действий, движений и перемен, произошедших во время пребывания праведных Муратовских жителей в преславном городе Орле» — это коллективный *дневник*²²⁶, но заполнялся он отнюдь не спонтанно и не с ориентацией на бытовую точность. Журнал гетерогенен как стилистически, так и функционально, включая элементы литературной игры, служа целям психологической защиты от внешних обстоятельств и выстраивания внутрисемейного мира. Коллективная природа текста, когда четыре человека оказываются одновременно и авторами, и читателями²²⁷, заставляет

²²⁵ Ср. в записи Маши от 26 сентября: «Мы долго говорили о Папеньеке. Он также не мог видеть бедных без того, чтобы не подать им помощь!» [Орловский журнал: 339]. Разговор возник на прогулке, в которой принимали участие Е. А. и Жуковский, и в связи с тем, что Александр Павлович Протасов, двоюродный брат Маши и Саши, подал милостыню колодникам. Понятно, что разговор был инспирирован Е. А. (напомним, что ее дочери потеряли отца в 12 и 10 лет).

²²⁶ Одно из возможных толкований слова «журнал» в заглавии — обычное для эпохи заимствование с французского, означающее «дневник», конечно, также подразумевалось авторами.

²²⁷ Хотя думается, что круг читателей был явно шире.

их постоянно оглядываться друг на друга, быть особенно внимательными к восприятию текста партнерами и к возможным последствиям этого процесса. В результате текст конструируется с оглядкой на подразумеваемого адресата (основным являлась, конечно, Е. А. — инициатор создания текста, но также и Жуковский).

Расшифровка и интерпретация Журнала еще только начинается. Возможно, какие-то из высказанных нами догадок будут впоследствии опровергнуты. Однако уже сейчас понятно, что несмотря на жесткие законы автоцензуры²²⁸, которым текст подчинен, несмотря на то, что о главном умалчивается, что смех и игра часто призваны служить завесой совсем не веселых переживаний, Журнал поможет исследователям более основательно изучить биографический контекст творчества Жуковского эпохи «Певца во стане русских воинов» и контекст 1812 года в целом.

2009

²²⁸ См. анализ этого явления на другом материале в наст. изд. в статье: «Проблема автоцензуры в переписке М. А. Протасовой и В. А. Жуковского».

ПРОБЛЕМА КОММЕНТИРОВАНИЯ ЭПИСТОЛЯРИЯ (на примере переписки Жуковского и его племянниц)²²⁹

Если рассматривать комментарий как постраничные или построчные пояснения слов (имен, реалий), которые могут вызвать затруднения у читателей, то исследователь переписки будет встречать лишь традиционные трудности, стоящие перед комментатором любого текста: нехватка информации и эрудиции, необходимость обращения к многочисленным печатным и архивным источникам, чтобы с точностью восстановить историю текста, интертекстуальные связи, фактический контекст описываемых событий и пр. Если же понимать под комментарием целостную интерпретацию текста как явления культуры, то дело будет обстоять иначе.

Исследователь переписки сталкивается, в первую очередь, с непроясненностью самой природы эпистолярия. Мы часто говорим о жанре переписки, тем самым подразумевая близость и/или почти тождественность переписки и художественной литературы. Недаром письма не только писателей, но и талантливых авторов, отличавшихся живостью слога и имевших влияние на культурный процесс, нередко издавались в серии «Литературных памятников». Однако это не избавляет от необходимости каждый раз, принимаясь за издание переписки, ставить вопрос о природе данного конкретного текста. Во всей полноте этот вопрос встает перед нами, когда мы обращаемся к переписке Жуковского и его племянниц. Дело не только в его писательском статусе и в литературной одаренности его корреспонденток. Известная установка Жуковского, что «жизнь и поэзия одно», ставит вопрос о границе между бытовым документом, литературным письмом и литературой особенно остро.

Главным содержанием интересующей нас переписки является роман Жуковского с Машей Протасовой — изливание чувств, объяснения, борьба за счастье, надежды и их крушение, отказ от брака, брак

²²⁹ Статья написана в соавторстве с Т. Н. Степанищевой.

возлюбленной с другим и их непростые взаимоотношения, построение Жуковским утопии «жизни втроем», смерть возлюбленной. Поэтому важно понять, имеем ли мы дело с биографическим эпизодом, развивавшимся по законам жизни и ставшим фактом русской литературы потому, что он произошел с великим поэтом, либо мы имеем биографический эпизод, развивавшийся по законам литературы и ориентированный — сознательно или подсознательно — «авторами», в первую очередь Жуковским, на литературные образцы²³⁰.

Наиболее часто и не без основания в качестве аналогий для романа Жуковского и М. А. Протасовой предлагались «Остров Борнгольм» Карамзина, «Юлия, или Новая Элоиза» Руссо, несмотря на существенное отличие (там речь идет отнюдь не о платонических отношениях влюбленных). Тем не менее, Блудов, посвященный в историю их отношений, прямо писал: «Что сказать новому Saint-Preux о его Юлии?» (1818) (цит. по: [Веселовский 1999: 183]).

Как нам представляется, Жуковский был далек от мысли разыгрывать в своей жизни литературные сюжеты. Аналогий с романом Руссо он решительно избегал. Дистанцирование от «Новой Элоизы» было осознанным, вплоть до того, что поэт оградил свою ученицу и возлюбленную от чтения этого романа (Мария Андреевна прочла его уже замужней дамой), а сам твердил о том, что «Юлия» нестерпимо скучна и что он не смог прочесть текст до конца [РА: 1867. № 5/6. 381] (что не соответствовало реальности). Очевидно, что Жуковский стремился избежать развития жизненного сюжета по схеме Руссо. Неожиданного

²³⁰ Авторы не ставят себе целью осмысление этой проблемы в общем виде; рассмотрение «случая Жуковского» должно, скорее, указать на необходимость такого осмысления. Нам представляется продуктивным подход к проблеме, представленный в работе А. Л. Зорина «Понятие “литературного переживания” и конструкция психологического протонаратива» [Зорин 2006]. Заглавное понятие, выдвинутое Зориным, на наш взгляд, может стать важным оперантом в описании историко-культурных сюжетов на границе «жизни» и «литературы». Ср.: «... идея *литературного поведения* должна быть поддержана концепцией *литературного переживания*, в рамках которого те или иные жизненные события воспринимаются историческим персонажем на базе впечатлений, ранее почерпнутых им в художественных произведениях. Литературный текст, интерпретированный в контексте идеализированных представлений персонажа о себе, выступает здесь в качестве своего рода *эмоциональной матрицы*, задающей нормы переживания. Через такое переживание эти матрицы реализуются в соответствующих поведенческих реакциях: словах, жестах, поступках» [Там же: 13–14].

союзника он нашел в лице матери Марии Андреевны, Е. А. Протасовой, которая, по свидетельству Зейдлица, с ранней юности знала роман «Новая Элоиза» почти наизусть [Зейдлиц: 13]. Конечно, она прочитывала отношения Жуковского и Маши с помощью этого литературного кода, чем, вероятно, и объясняется ее постоянная слежка за ними, которая так оскорбляла поэта (о чем он многократно сообщает в письмах к той же Маше).

Не менее отчетливым было желание Жуковского доказать себе и окружающим, что его любовь к сводной племяннице «законна» и, соответственно (по умолчанию), аналогии с повестью Карамзина «Остров Борнгольм» неуместны. В письме к Марии Андреевне, отказываясь от надежд на брак с ней, Жуковский пишет: «Поняла ли ты то, что заставило меня решительно от тебя отказаться? Ангел мой, совсем не мысль, что я желаю незаконного. Нет! Я никогда не перемену на этот счет своего мнения» [РС: 1883. № 3. 668]. И в самом деле, у нас нет ни одного свидетельства обратного: поэт был убежден как в том, что «Бог благословил бы нашу жизнь», так и в том, что «законы» не осудили бы этого брака. Отсюда постоянный мотив переписки — стремление доказать, что перед законом он и Маша не являются родственниками.

Однако отказ от идентификации биографических сюжетов с отдельными текстами еще не означает отказа от литературности в принципе. Жуковскому было свойственно говорить о своей любовной истории, особенно ретроспективно, в литературных терминах: «роман моей жизни кончен, начну его историю»; «вы, милая, одно из самых славных лиц в драме моей жизни <...> теперь и пьесы уже нет, есть одна афиша» (цит. по: [Зейдлиц: 126]). Особенно частотно употребление слова «поэзия»: «Видел Машу, говорил с нею о ней и доволен: *это поэзия*» (1820 г.) [Там же]. После смерти М. А. Мойер Жуковский пишет А. П. Елагиной: «Поэзия жизни была она! <...> она же будет снова поэзией жизни, но поэзией другого рода» [Там же: 134].

Понятно, что слово «поэзия» употребляется здесь метафорически и все-таки одновременно отождествляется с творчеством и даже с самим поэтом. Комментатору необходимо, как представляется, выделять такие нестандартные случаи словоупотребления. У Жуковского их

вообще немало. Так, под его пером концептуализируются термины родства. Как правило, поэт именовал свою сводную сестру Екатерину Афанасьевну «тетушкой» или «маменькой». Отчасти это был след «путаницы» семейных связей, возникшей в детстве (он называл М. Г. Бунину бабушкой, как это делали его племянницы — родные внучки Буниной). Желая видеть в Е. А. Протасовой и ее дочерях свою «семью» (еще до матримониальных планов), поэт присвоил себе статус младшего ее члена, уравнивая себя со своими ученицами. Поэтому ему так трудно давалось именование «сестра» по отношению к Екатерине Афанасьевне, он даже признавался, что оно его страшило (вполне объяснимо). Только отказавшись от идеи брака с Машей, он решается сказать о Екатерине Афанасьевне: «имя сестры в первый раз в жизни меня тронуло до глубины сердца» и «я видел подле себя сестру» — однако продолжение фразы характерно: «и сделался другом» [РС: 1883. № 3. 668]. В этом же письме к Маше он говорит о себе «брат вашей матери», но тут же присваивает себе звание «отца» («Решившись на эту жертву, я входил во все права твоего отца»). Однако Машу он никогда не именуется дочерью, более того — в дальнейшей переписке он передает ей наименование «сестра», себя именуя братом: «Мои тетради береги, — наставляет он М. А. — В них ничего не переменять, кроме разве одного — везде: сестра. Помни же своего брата, своего истинного друга» [Там же: 672] (Маша подхватывает это словоупотребление, в минуты напряженных объяснений с Жуковским после своего замужества называя себя сестрой, а его — братом).

Таким образом, слова *брат*, *сестра*, *друг*, *семья* наполняются символическим смыслом и обозначают духовную, а не кровную/родственную связь, что вполне корреспондирует и с литературной традицией эпохи.

Усвоение этой литературной традиции приходится у Жуковского на «тургеневский период» (общение с братьями Тургеневыми, прежде всего с Андреем, участие в Дружеском литературном обществе). Именно здесь происходит формирование идеала, который Жуковский сохранит на всю жизнь, — идеала «своего круга», круга родных по духу. Сама возможность творчества ставится в зависимость от окружения и обстановки: Жуковский постоянно пишет о необходимости

уединенной жизни для занятий — и самообразованием, и литературой; позднее, в Белеве и Муратове ищет тот узкий круг, в котором возможно свободное творчество; а находясь в Петербурге, постоянно жалуется на рассеяние и «душевную сухость», мешающие правильной жизни и поэзии.

Такое представление о творчестве, конечно, восходит к сентиментализму, но не это сейчас для нас существенно. Важнее то, что характеристики «узкого круга» сформировались у Жуковского быстро и повторялись с незначительными вариациями. И понятия *дружба* и *любовь* в этом контексте оказывались близки до невозможности различения.

Статус дружбы, риторика и формы реализации «дружбы энтузиастов», очевидно, определялись Андреем Тургеневым, лидером круга. Именно в его письмах к Жуковскому постоянно встречается эмфатическое обращение *брат*:

Ты, брат, едешь в деревню, нет, еще больше, ты едешь туда, где ты провел свое детство! Счастливая, завидная участь! Я не хочу и жить тогда, когда перестану то чувствовать к этому месту, что теперь чувствую [Письма Тургенева к Жуковскому: 408].

В письмах с коллективным адресатом (таких было немало) — постоянные, почти навязчивые обращения: *любезнейшие друзья, дражайшие друзья, братья*.

Товарищи Андрея Тургенева описывают свои отношения в тех же категориях; ср. в дневнике его брата Александра:

Дни и годы летели, мы жили вместе, любили друг друга, не говоря об этом никогда друг другу <...> нас связывало с братом одно какое-то неизъяснимое чувство братства. <...> С Мерзляковым познакомил меня брат, открыл мне в нем друга и благодетеля, я любил его для него самого и для того, что брат его любил; он меня любил для того, что брат был моим братом и для того, что он постигнул, может быть, между нами то братское чувство <...> (цит. по: [Веселовский 1999: 54]).

Или в письме Андрея Кайсарова Андрею Тургеневу:

В 98 году мы познакомились, два года любили друг друга, или были только привязаны, 801 год любили друг друга <...> (цит. по: [Лотман 1958: 19]).

Друзей соединяли также общие литературные увлечения и пристрастия. Так, шиллеровская ода «К радости» стала почти гимном дружеского кружка, из которого заимствовались подходящие цитаты. (Об этом будет еще сказано ниже).

После распада Дружеского литературного общества Жуковский оказывается вне «своего круга» — совершенно необходимого ему для творчества. В письмах середины 1800-х гг. к Александру Тургеневу он постоянно говорит о необходимости воскресить дружбу и заново образовать «свой круг»:

Благодарю тебя, любезный Александр, за твое письмо. Оно меня тронуло до слез; нет ничего приятнее мысли: есть добрый, прекрасный человек, для которого я очень много значу и который *будет моим помощником во всем добром, во всем прекрасном, и который удержит меня, если я буду следовать какому-нибудь заблуждению, или ободрит, если чтонибудь приведет меня в уныние*. Вот вещи, которые мне всего нужнее и которых, по несчастью, не имею <...> прекрасно бы было всем нам жить вместе — я называю жить, не *дышать*, не *спать* и *есть*, но *действовать* и наслаждаться своею деятельностью; следовательно, эта деятельность должна вести к чемунибудь высокому, иначе можно ли будет ею наслаждаться? [Жуковский 1895: 12–13].

Вновь в этой переписке появляется Шиллер с одой «К радости» (8 января 1806):

Друг, жена — это помощники в достижении к счастью, а счастье есть внутренняя, душевная возвышенность.

Wem der große Wurf gelungen
Eines Freundes Freund zu sein,
Wer ein holdes Weib errungen...

Эти стихи я нынче очень чувствую. И как много такого, что прежде пропускать мимо ушей, теперь сделалось важным и значущим! [Там же: 19].

(Приведенные стихи семью годами ранее цитировал в сходном контексте Андрей Тургенев в письме к Жуковскому).

В семье Протасовых Жуковский ищет тот идеальный «свой круг», к которому он стремился еще с юности. И хотя он уже не «дружеский», а «семейный», поэт описывает его в тех же образах и выражениях,

которые были усвоены в тургеневском кружке²³¹. Ср. в письме Ал. Тургеневу (август 1809):

Дай Бог, чтобы то время скорее пришло, в которое мы бы могли сказать решительно и с большим основанием: мы живем друг для друга. Теперь мы живем только в одном мире и знаем, что наша дружба может быть нашим счастьем. <...> Нам надобно не только быть друзьями, но должно, чтобы дружба наша была для нас благодетельна и чтобы мы это чувствовали, следственно были этим счастливы [Жуковский 1895: 45].

И в дневнике:

(1805) моя первейшая цель есть наслаждение семейственной жизнью; <...> литература была бы моим занятием, любовь жены и любовь к ней, самая нежная и спокойная, отдохновением; спокойствие и счастье окружающего меня счастьем, наградою <...> Я бы был счастлив дома, с моею женою, с К. А. <Е. А. Протасовой>, с моими ближайшими: тогда бы деятельность моя увеличилась, я имел бы тесные связи, я знал бы, что любим прямо и имею право на любовь сию... [Жуковский. ПСС-20: 13, 16];

(1814) План счастья. Первое, чтобы мы имели доверенность. *Наша цель*. <...> Обр<аз> жизни сем<ейной>. Жизнь для других. Не иметь никакой постр<онней> цел<и>. <...> Наша цель быть столько счастли<выми> вместе, сколько возможно. След<овательно> люб<ить>. <...>. Помогать друг другу быть лучшими [Там же: 63].

Сама специфика чувств «энтузиаста по рассудку» (каким хотел быть Жуковский) такова, что допускает замену, преобразование, смешение — возвышенная, чистая любовь и идеальная дружба пользуются одним и тем же набором риторических формул для своего выражения (ср. из письма Жуковского к Марии Андреевне: «мои записи сохрани, только везде — *сестра*» — адресант преобразует любовь в дружбу заменой лишь одного слова).

В смысле неразличения у Жуковского «риторики любви» и «риторики дружбы» показательны два эпизода. Первый — с перефразированием Шиллера в альбоме Саши Протасовой. К записи на смерть

²³¹ Надо отметить, что для самого героя дальнейший путь в это время определен еще нечетко: Жуковский не знает, будет ли он журналистом или писателем, или пойдет по педагогической стезе. Но в любом случае образование «близкого круга» стоит для него на первом месте, до определения карьеры (ср. в автобиографии: план «Будущая жизнь» начинается с жизни «семейной», «авторская» и «общественная» — после нее).

кузины, М. Офросимовой: «Тысячи случайностей разлучают людей любящих друг друга в этой жизни; затем наступает разлука смерти, разрушающая все наши планы...» ([Соловьев Н. 1915: 1, 14]; ориг. по-франц.) — Жуковский прибавляет “Est-ce que la mort est une separation?” и заканчивает неточной цитатой из Шиллера:

Schwester! Über im Sternenfeld, muss
Ein guter Vater wohnen.

(В оде «К радости»: “Brüder — überm Sternenzelt / Muss ein lieber Vater wohnen”). Так Жуковский, усвоивший фразеологию немецких энтузиастов в русском преломлении (и сам ее создававший), переносит ее на свои отношения с младшими племянницами — что влияет и на сами эти отношения.

Второй эпизод относится к марту 1814 г., когда Ал. Тургенев прислал Жуковскому в письме два стиха на итальянском, а поэт ответил на них стихотворением:

В день счастья вспомнить о тебе —
На что такое, друг, желанье?
На что нам поверять судьбе
Священное воспоминанье?
Когда б любовь к тебе моя
Моим лишь счастьем измерялась
И им лишь в сердце оживлялась, —
Сколь беден был бы ею я!
Нет, нет, мой брат, мой друг-хранитель;
Воспоминанием иным
Плачу тебе; я вечно с ним;
Оно мой верный утешитель!
Во дни печали ты со мной;
И, ободряемый тобой,
Еще я жизнь не презираю;
О, что бы ни было, — я знаю,
Где мне прибежище обрести,
Куда любовь свою принести,
И где любовь не изменится,
И где нежнейшее хранится
Участие в душе моей... [Жуковский. ПСС-20: 1, 318].

Не будь в этом тексте слова «брат», оно читалось бы как любовное стихотворение и никак иначе. Жуковский допустил эту двойственность преднамеренно. В письме от 30 марта он писал Тургеневу:

Стихи, сочиненные на твои два стиха Италиянские написаны для тебя, и для нея, для *двух нераздельных в моем сердце*. Твоя бумажка будет всегда при мне. Первый день счастья запишу на ней. Христос воскрес! [Жуковский 1895: 112].

То есть, так же, как дружба и любовь, для поэта *нераздельны* друг и возлюбленная, им могут быть адресованы одни и те же слова.

Сложность понимания риторической позиции Жуковского особенно очевидна при обращении к его стихотворным и эпистолярным посланиям к другой племяннице — А. А. Протасовой-Воейковой. Они наполнены таким чувством и заключены в такие формулы, что это давало основание некоторым исследователям считать и младшую из Протасовых объектом любви Жуковского. Ср. у Соловьева:

<...> не только нам ясно это родство душ Жуковского и Светланы <...> его сознавал сам поэт, и даже при жизни женщины наиболее дорогой его сердцу — М. А. Мойер, отдавал предпочтение, в смысле духовной близости, ее младшей сестре [Соловьев Н. 1915: 1, 66].

К ней обращено гораздо больше стихотворений, чем к старшей сестре, и эта адресация — прямая, открытая (тогда как Маше Жуковский адресовал прямо шуточные, «домашние» стихи, другие — только скрыто). Ср., например, в стихотворении «В альбом А. А. В.<оейковой>» («Ты свет увидела во дни моей весны...», 1821):

О упоение томительной мечты,
Покинь меня! Желать — безжалостно ты учишь,
Не воскрешая, смерть мою тревожишь ты;
В могиле мертвеца ты чувством жизни мучишь!
[Жуковский. ПСС-20: 2, 228].

Обращения к Саше в письмах гораздо эмоциональнее и свободнее:

...как тебя люблю, и как всегда при всем *хорошем* вспоминаю о твоей милой рожице, о твоей милой душе, о твоём дружеском, истинном голосе — этого нечего и сказывать <...> Дружок мой безценный, надобно думать, что я много, много люблю тебя потому что у меня всегда повернется что

то в сердце как скоро назову тебя этим именем <...> Иногда сыплются мысли, а отсыпать некуда. Твоя же душа такая для них кладовая, в которой оне не только не залежатся, но еще сделаются лучше и чище. Так, милая, ни с кем мои мысли так не делаются лучше, как с тобою²³² [Соловьев Н. 1915: 1, 62–65].

Протасова-Воейкова была постоянным товарищем Жуковского в литературных играх (см., например, адресованный ей выпуск журнала «Муратовская вошь» с описанием праздника, посвященного дню рождения Саши, 1810 г.). Облик Саши в поэзии Жуковского сложнее и многостороннее, чем облик ее сестры: она и «Светлана», и «Сандрок», и «Allegro», а Мария Андреевна почти никогда не имела поэтического имени (только «Нина», и то недолго). В художественном мире Жуковского она — скорее «фигура умолчания», Александра присутствует более явно. Рискнем предположить, что причина этого — в представлениях поэта о границах поэзии: «живая» жизненная драма не может быть допущена в нее, потому что лишена необходимой гармонии. Отношения же с Сашей — именно та идеальная дружба, в которую Жуковский хотел превратить и любовь к М. А. Протасовой (особенно после отказа от брака). Превращение не удалось, возможно, отчасти и потому, что отношения с возлюбленной были сознательно заключены Жуковским в рамки исключительно «высокой поэзии».

Возвращаясь к вопросу о том, насколько участники интересующей нас переписки ориентировались на литературные образцы, признаемся, что решить его непросто.

Тезис о пронизанности быта людей карамзинского круга литературой не требует доказательств. Жуковского такая атмосфера окружала с ранней юности и в Дружеском литературном обществе, и в доме Карамзина, где он жил или почти ежедневно бывал в момент создания «Сельского кладбища», и затем, в конце 1800-х гг., в период издания «Вестника Европы». Напомним, что Карамзин был мастером не только литературных, но и «жизненных» сентиментальных, платонических

²³² Ср. у М. А. Протасовой-Мойер в письме к Жуковскому от 27 августа 1819 г.: «<...> так бывает нужно пописать к тебе, что я пишу и деру письма» [Уткинский сборник: 229]. Он ей таких слов не писал никогда.

романов, героем которых бывал он сам и его друзья Плещеевы. А в период бурного развития романа с Машей Жуковский как раз познакомился и близко сошелся с семейством Плещеевых, которые оказались втянуты в сложные перипетии этих отношений (все участники событий часто бывали в их доме, там же случился скандал с «Пловцом», именно Плещеевы рассказали Маше о сватовстве поэта и отказе Е. А. Протасовой, у них жил Жуковский после возвращения из армии). Так что у Жуковского имелся и литературный, и жизненный «романный» опыт, в том числе и собственный (влюбленность в одну из сестер Соковниных, содействие Андрею Тургеневу в переписке с другой из сестер и пр.).

Для Жуковского его «роман жизни» (его слова) стал реализацией литературной утопии, созданием в жизни таких отношений, которые соответствовали бы высоким идеалам, провозглашенным или изображенным в литературе, точнее — в его собственной поэзии. И в этом плане роман Жуковского и М. А. Протасовой — это вполне осознанное выстраивание таких высоких отношений, что отражает и стилистика их переписки. Письма к Маше выдержаны в высокой — лирической, часто драматической или же наставительной интонации, шутки в них не допускаются. Как признавалась Маша в письме к Авдотье Благиной, Жуковский и ей запретил «над собою смеяться» [Уткинский сборник: 181]. Письма к Протасовой-Воейковой, как мы пытались показать, интонационно гораздо разнообразнее.

Конечно, следует учитывать, что сохранилась далеко не вся переписка Жуковского и Маши, что известная нам ее часть приходится как раз на наиболее драматический период их отношений. Поэтому естественно, что ее лейтмотивом становится отказ от счастья в привычном понимании этого слова и создание нового счастья: «Чего я желал? — пишет Жуковский — Быть счастливым с тобою! Из этого теперь должно выкинуть только одно слово, чтобы все заменить. Пусть буду счастлив тобою! Моя привязанность к тебе теперь точно без примеси собственного, и от того она живее и лучше» [РС: 1883. № 3. 667]. Создание возвышенных отношений, когда любовь настолько лишится «земных» коннотаций, что возлюбленный превратится в отца и брата и что после замужества Маши можно будет строить планы

«жизни втроем», вполне соответствовало поэтическому идеалу Жуковского²³³.

У комментатора его поэзии возникает большое искушение прямолинейно-биографического толкования текстов, особенно когда дело касается его несчастной любви. Но дело не в приуроченности того или иного текста к жизненному эпизоду и не в их сюжетном сходстве²³⁴, а в их духовном соответствии друг другу. Эпизоды жизни Жуковского и его «идеальная» поэзия — своего рода сообщающиеся сосуды. Как ни сопротивляется «жизненный материал», поэт стремится реализовать в жизни то, что сказал в стихах. Поэтому литературным кодом его переписки с М. А. Протасовой-Мойер и с ее confidentкой А. П. Елагиной становится «Теон и Эсхин», с характерной перефразировкой финала — не «Все в жизни к великому средство», а «Все в жизни к прекрасному средство».

Подводя предварительные итоги, мы можем отметить, что комментирование переписки Жуковского требует от исследователя не только (и не столько) знания биографической канвы, реалий и т. п., сколько связывания эпистолярия со всем контекстом выстраиваемого поэтом мировосприятия и с его представлениями о природе литературы. Письма Жуковского не входят в сферу его художественного творчества, но в своем содержании и прагматике оказываются прямо им обусловлены.

2007

²³³ Ср. интерпретацию этой темы Веселовским: «В такой среде любовь принимает особый оттенок: она жалостливая, печалующаяся, сумрачная, не знающая смеха <...> Такая любовь соседит с идеей смерти, любви за гробом, где встретятся стремившиеся друг к другу души, в чувстве которых здоровый реальный порыв терялся в новом обобщении, в том, что называли впоследствии *amitié amoureuse*. Это нечто колеблющееся на разделе страсти и приязни, не удовлетворяя ни одной, ни другой...» [Веселовский 1999: 41]. Здесь, однако, можно заметить, что М. А. Протасовой это «искусственное» чувство было, по-видимому, несвойственно.

²³⁴ Так, часто делались проекции балладных сюжетов на биографические.

ПРОБЛЕМА АВТОЦЕНЗУРЫ В ПЕРЕПИСКЕ М. А. ПРОТАСОВОЙ И В. А. ЖУКОВСКОГО²³⁵

Переписка Жуковского и его сводных племянниц М. А. Протасовой-Мойер и А. П. Киреевской-Елагиной так называемого «дерптского периода», т. е. с момента прибытия М. А. Протасовой в Дерпт в феврале 1815 г. до ее смерти в марте 1823 г., не раз привлекала внимание исследователей как ценнейший биографический источник (укажем прежде всего на работы А. Н. Веселовского [Веселовский 1999] и П. Н. Сакулина [Сакулин]). Особенно это касается самого напряженного периода — 1815–1816 гг., периода крушения последних надежд Жуковского на брак с Машей, мучительного переосмысления отношений, принятия Жуковским на себя роли брата и отца, замужества Маши. Однако ни разу эта переписка не была предметом рассмотрения как единый текст, каковым она, на наш взгляд, является. В настоящей статье мы приступаем к изучению этого текста, выделяя лишь один, хотя и очень существенный, аспект. Как нам хотелось бы показать, проблема автоцензуры далеко выходит за рамки эпистолярия и имеет непосредственное отношение к поэтике творчества Жуковского, иногда к глубинным ее уровням. Рассмотрение этих писем в совокупности может раскрыть перед нами не только их значение для биографии Жуковского, но и самостоятельную ценность этого своеобразного памятника духовной культуры начала XIX в.

Изучение русского эпистолярного наследия конца XVIII – начала XIX вв. обычно шло по пути исследования писательских писем как биографического источника, как творческой лаборатории, где оттачивались стилистические приемы, разрабатывались сюжеты, переносившиеся впоследствии в художественные тексты. В ином случае письма прямо трактовались как художественные (или — почти художественные) тексты, неотъемлемая часть творческого наследия писателя (переписка Фонвизина, Долгорукова, М. Н. Муравьева и др.; Жуковский

²³⁵ Статья написана в соавторстве с Т. Н. Степанищевой.

также не стал исключением²³⁶). Вершиной такого подхода стали многочисленные исследования дружеской переписки арзамасцев с точки зрения разработки ими новой стратегии игрового поведения и игровой литературы.

Обратим внимание на то, что рассматриваемая нами переписка хронологически совпадает с арзамасским периодом, хотя здесь секретарь «Общества безвестных людей» Жуковский избирает совершенно иную стилистическую и поведенческую стратегию. Более того, он предостерегает Машу от шуток в свой адрес. В письме от 29 октября 1816 г. Маша сообщает Елагиной о возможной женитьбе Жуковского на «прекрасной немке», открыто иронизирует по адресу своей «соперницы», а затем признается:

Вот тебе много вранья. Но это одно вранье, не верь, а смейся и не пиши об этом к Жук.<овскому> — он меня съест; он запретил над собою смеяться; я просила позволения написать к тебе, и он обещал переломить ты руку, которая это сделает [Уткинский сборник: 181].

Характеризуя переписку в целом, подчеркнем, что перед нами бытовой, житейский документ, «сюжетом» которого становятся душевные

²³⁶ Публикация писем Жуковского началась еще при его жизни, что объясняется как влиянием тогдашней традиции (предполагавшей возможность «кружкового письма», предназначенного не только адресату, но и всему дружескому кругу адресата-адресанта), так и особым подходом поэта к эпистолярному жанру. Жуковский пишет письма, которые предназначены для распространения и последующей публикации, письма-статьи или письма-очерки («Рафаэлева Мадонна», «Очерки Швеции», «Путешествие по Саксонской Швейцарии» и др.), адресованные, например, его августейшим ученикам. Эти «печатные письма» вернее, видимо, считать художественными произведениями. Иначе обстояло дело с семейной перепиской, интересующей нас. Публикация таких писем началась в юбилейный год: к столетию со дня рождения поэта И. А. Бычковым была напечатана в «Русской старине» эпистолярная подборка Жуковского, в которую вошел ряд писем поэта к М. А. Протасовой и ее письма к нему. К другому юбилею (50-летию со дня смерти) появилось несколько сборников, где редакторы вводили в научный оборот новые письма: «Уткинский сборник» [Уткинский сборник] с перепиской Жуковского, М. А. Протасовой и А. П. Киреевской-Елагиной; «Памяти В. А. Жуковского и Н. В. Гоголя» — с письмами-дневниками Жуковского 1814–1815 гг. [Памяти Жуковского и Гоголя]. Вплоть до последнего времени эти письма не переиздавались; ныне заново опубликованы и откомментированы дневники Жуковского [Жуковский. ПСС-20]. См. также обстоятельные исследования [Янушкевич 2004; Лебедева 2004]. Переиздание писем Жуковского находится на стадии подготовки, отсюда — необходимость нового комментария.

переживания ее участников, связанные с любовной драмой Жуковского, а также сопровождающие их биографические обстоятельства. Авторами являются крупнейший на тот момент русский поэт и его родственницы — литературно одаренные женщины. До конца жизни Жуковский причислял своих сводных племянниц, включая А. А. Воейкову и А. П. Зонтаг, к своему «ареопагу» — арбитрам вкуса. Тем не менее, мы далеки от мысли относить интересующие нас письма к художественной словесности.

Роли в этой трехсторонней переписке распределены, и стиль писем к каждому вполне индивидуален. Жуковский для Маши — «мое все», т. е. и возлюбленный, и друг, и учитель — высший авторитет, судья, также отец и брат (еще до того, как эти слова произнесены самим Жуковским). Такие ролевые отношения знаменательным образом взаимны, т. е. Жуковский также видит в Маше не только возлюбленную, но и духовного руководителя своей жизни: «Я от тебя жду всего» [РС: 1883. № 3. 672] — эта фраза в письме к Марии Андреевне от 29 марта 1815 г. выражает самую суть их отношений.

Отношения к Авдотье Петровне — Дуне, Дуняше (а в письмах Маши часто — Дуньке) не столь «тождественны», хотя ее роль — в обоих случаях роль друга. Она — confidentка обоих, ревнительница счастья Жуковского, которая изначально заняла их сторону в сложном семейном конфликте, не хотела мириться с их отказом от брака и даже горько упрекала Машу в том, что та отказалась от своей любви. Ей пишут оба (она также пишет обоим), ей и через нее Жуковский и Маша пересылают свои письма, дневники, в письмах к ней часто даются комментарии не только к происшедшим событиям, но и к внутренней душевной ситуации, без них многое в письмах самого Жуковского не ясно. В свою очередь, то, что Маша пишет Дуне, зачастую является ее обращением к Жуковскому, она делает признания, которые трудно и, учитывая ситуацию, даже невозможно сделать в письмах к нему самому:

С какой бы радостью отдала бурную свою остальную жизнь за то, чтоб мой ангел милый, хранитель теперь приехал <...> О мой ангел! мое *все!* где ты? Знаешь ли, что твоя Маша делает, каково ей без тебя? — О, лишь бы тебе было хорошо — и все перенесешь [Уткинский сборник: 140] (март 1815 г.).

Однако для Маши это слово «друг» по отношению к ее «Дуньке» означает гораздо больше, чем для Жуковского по отношению к Киреевской-Елагиной. Для Маши это — «друг во всей огромности этого слова», «мое второе Я», «моя душа». Можно также сказать, что ее отношение к Авдотье Петровне, особенно в дерптский период, дублирует, иногда — становится субститутом ее отношения к Жуковскому. Таким образом, обозначенный в письме адресат может подразумевать еще одного или нескольких неназванных адресатов, т. е. переписка оказывается многоадресной.

Одной из центральных становится тема (и проблема) искренности семейных и человеческих отношений, право (и обязанность) адекватного выражения в слове того, что есть в душе, возможность разделить с *другом* (ключевое слово!) свое душевное состояние. Поэтому такой актуальной становится проблема «цензуры» (слово М. А. Протасовой) и автоцензуры. Сложные семейные отношения накладывают множество запретов, есть ряд табуированных тем: поведение Воейкова, характер Е. А. Протасовой, трудности в семейной жизни Мойеров и др. Тем не менее, они прорываются сквозь поставленные им автоцензурные «заслоны» — авторы постоянно «проговариваются». Важно отметить, что это не бессознательные оговорки — их вынуждает делать сама логика переписки, которая в противном случае просто не могла бы развиваться (к такому выводу корреспонденты приходят опытным путем). Для исследователей эти нарушения табу становятся важным методологическим подспорьем.

Еще один резерв для реконструкции сюжета переписки — множественность текстов, в которых сюжет развивается параллельно и с разной степенью подробности и которые — так или иначе — становятся известны всем трем участникам переписки. Количество этих источников трудно поддается учету. Так, Маша ведет постоянную переписку с Елагиной по почте, иногда пишет к ней через Жуковского или с оказией, но также ведет два рода писем-дневников (в этой связи она обсуждает с Елагиной вопрос, писать ли «журнал» в переплетенной тетради — «книге» — или на листочках); еще существуют альбом и альбомчик, есть записи на полях печатных изданий, входящих в круг семейного чтения. Красноречива запись в дневнике (журнале) Маши:

(12 марта). — Послушай, я в красную книгу писать больше не буду, она сделалась всем интересна; да и надобно будет показать. В маленькой книжке я пишу немного смелее, но и ее увидят, а *листочки* мои без цензуры полетят к тебе; и так, если прежде я их не издеру, читай их и жги [Уткинский сборник: 140].

Как мы видим, возникает функциональная взаимозаменяемость дневника и письма. Точнее говоря: письмо здесь маскируется под дневник. Описание М. А. Протасовой своих писем как «журнала» или дневника должно убедить адресата в их правдивости, полной искренности («Дуняша» прекрасно осведомлена о том, что письма ее корреспондентки читаются матерью, Е. А. Протасовой, и поэтому не могут быть откровенны. Только «бесцензурные» листки якобы дневника содержат правду). Нам неизвестно, действительно ли Мария Андреевна делала записи на этих листках подневно, то есть писала ли она их как настоящий «журнал». Но авторская интенция создать максимально «дневниковое» — видимо для адресата интимное, скрытое от материнской «цензуры», правдивое и синхронное событиям повествование (единственное, что могло убедить А. П. Елагину) — здесь несомненна. Складывается синтетическое жанровое образование — эпистолярный дневник (может быть, здесь точнее говорить о дневниковом письме²³⁷).

Все виды записей делаются с постоянной оглядкой на возможных читателей, а иногда и в прямом расчете на них. Характерен эпизод с записью Маши в альбом Воейкова, который она комментирует в письме к Елагиной:

Я писала сегодня В.<оейкову> в альбом на *заданный сюжет*. Писала для того, что хотят заставить Крас.<овского> писать. — Верно Базиль мой огорчился бы тем, что написано, но я писала это для того, чтоб прочел это Красов.<ский> [Там же: 139].

Письма (хотя и не все) регулярно читались в семейном кругу, что накладывало на авторов существенные ограничения и являлось одним

²³⁷ Ср. в письме к Елагиной от 1 июля 1819 г.: «Душенька, ты мастерица заставлять меня говорить из души с собою» [Уткинский сборник: 224]. Как нам представляется, эти слова подтверждают первичность для М. А. именно письма, а не дневника (не зафиксировать для себя, а поделиться с другом). Впрочем, и письмо только заменяет — не равноценно — беседу, ср.: «Дуняша, все эти беды можно сказывать, а не писать» [Там же: 222].

из основных стимулов для включения механизма автоцензуры. Теперь не всегда возможно понять, какие письма прочитывались Е. А. Протасовой (главным «цензором»), а какие нет. В этой связи важен эпизод с сожжением Машей одного из писем от Елагиной. 24 августа 1816 г. она признается своей Дуняше:

Мне нужно сделать тебе одно признание, которое тяготит мое сердце; несколько дней назад я совершила необдуманный поступок, который и сейчас еще меня мучает. Я получила твое письмо, как ты того хотела, и очень, очень расстроилась, что не могу показать маменьке, как ты достойна ее любви. Если бы там не было этих строк: *Не показывай это письмо ма-тушке и попроси у нее разрешения написать мне, не давая ей прочесть наши письма*, — я не колеблясь показала бы его. Меня также удерживало неведение того, что Жуковский написал тебе в своем письме, я догадывалась, что он жаловался, и я боялась раздражать маменьку против него. Наконец, получив письмо, без ведома маменьки, я должна была бы в этом признаться. Мы читали твое письмо <...> с Мойером. Я хотела было просить Жуков.<ского> написать тебе, чтобы ты не писала мне тайно — это огорчит маменьку <...> Мойер сказал, что, сохранив письмо, <...> я сделаю большую ошибку, и посоветовал мне сжечь его, что я, к несчастью, и сделала. <...> У тебя было достаточно причин, чтобы писать мне тайно, вдали от меня ты могла подумать, что у меня сейчас, как и прежде, есть секреты и поступки, которые хотелось бы скрыть [Уткинский сборник: 176] (оригинал по-франц.; перевод здесь и далее выполнен Н. П. Воробьевой).

Затем еще несколько раз М. А. приходится возвращаться к этой теме, т. е. заново уверять корреспондентов, что теперь уже наступил момент, когда она может писать совсем свободно. Так, первое же письмо (от 20 января 1817 г.) после свадьбы с Мойером она начинает с уверения:

Дуняша, *теперь* ты должна мне верить; я буду говорить с тобой, *с одной тобой* все и искренно. J'ai parlé et agi souvent et beaucoup trop contre ma conscience, maintenant il n'existera plus de contrainte parmi nous. <...> je te promets qu'il n'y aura pas un seul sentiment de cache pour toi. <перевод: Я часто и слишком много говорила против своей совести, отныне между нами не будет больше стеснения. <...> обещаю тебе, что не будет более ни единой тайны от тебя>. <...> Душенька, ты меня, *нас* не видала в течение двух лет, ты не имела понятия об ужасном моем положении и видишь одну только *перемену*, а вообразить не можешь об *необходимости*. Je te dirai

franchement qu'au moment où je me suis dit à moi même que je voux renoncer à tout ce que faisait mon bonheur, que je ne voulais plus ne vivre que pour J., que je donnerai ma main à celui qui voudra la recevoir (car j'étais décidée à me marier avec la premier venu) — ce moment a été plus terrible que tous les tourments de l'enfer. Et tous cela deux mois après que Jouk. m'a demandé encore en mariage! <Во французском тексте сохранена орфография оригинала. Перевод: Скажу тебе откровенно: момент, когда я сказала себе, что хочу отказаться от всего, что составляло мое счастье, что остаюсь жить только ради Ж.<уковского>, что отдам свою руку тому, кто пожелает (а я решилась пойти замуж за первого встречного) — этот момент был ужаснее, чем все муки ада. И все это через два месяца после того, как Жуковский все еще просил моей руки!> [Уткинский сборник: 187].

Однако это далеко не последнее уверение, не последний старт «совсем искренней» переписки. Проблема заключается в том, что введение автоцензуры было связано не только и не столько с внешним давлением — бдительным надзором Е. А. Протасовой, Воейкова и т. д. Самым сильным стимулом для включения механизма автоцензуры было нежелание причинить страдания любимому близкому человеку²³⁸. Отсюда также и постоянная рефлексия над самой природой переписки, над той трансформацией во взаимоотношениях, которые она порождает.

Начиная переписку, Маша надеется сохранить привычный тип отношений, который поддерживался при непосредственном контакте и который составлял для нее идеальную модель коммуникации: «Послушай — *представь себе, что ты слушаешь меня, а я тебе*

²³⁸ Ср. первую запись (от 21 июня 1814 г.) в «<Письмах-дневниках>» Жуковского: «Я возвращаю тебе Май <прим. комм.: «То есть тетрадку для ведения дневника, где отсутствовали майские записи»>, *пустой* совершенно. Что было в него записывать? Нужно ли было выражать для моего друга такое состояние души, которое было ее недостойно. Пустота в сердце, непривязанность к жизни, чувство усталости — вот все. Можно ли было об этом писать. Рука не могла взяться за перо» [Жуковский. ПСС-20: 13, 68–69]. Запись в целом представляет собой план прекрасного будущего, которое будет основано на братской любви и доверии, полно труда и заботы друг о друге (хотя бы и в разлуке). Жуковский очень оптимистично смотрит в будущее. Далее он прибавляет: «Прилагаю при этом и *весь пустой май*. Прошу тебя все это в него переписать. От слова и до слова, и прибавить свой ответ. Эта книжка будет моим законом» [Там же: 75]. Таким образом, пустые страницы, которые не могли быть заполнены недостойным друга содержанием, теперь — хотя М. А. уже знает, что было «вычеркнуто» автоцензурой — заполнятся «правильным» содержанием, и уклонение от предписанного себе образа действий и мыслей ретроспективно перестанет существовать.

рассказываю», — пишет она Елагиной 23 февраля 1815 г. Однако очень скоро М. А. убеждается в том, что это иллюзия, что в переписке сохранить такой тип контакта невозможно. Появляется устойчивая тема «тысячи верст», пролегающих между корреспондентами:

Мне хотелось отвечать на многое в твоём письме, но когда недоволен собою, своим *внутренним* и *внешним*, то всего лучше *положить хранило на уста*. <...> Comme je voudrais te parler, *te montrer à toi!* Il n'est pas possible d'écrire et surtout à 1000 verstes, tout ce qui miaule au dedans! <перевод: Как бы мне хотелось поговорить с тобой, раскрыться тебе! Невозможно описать да еще за 1000 верст все, что ноет внутри> [Уткинский сборник: 151].

С этим связана еще одна постоянная тема — неотправленных, неоконченных писем:

Знаешь ли, когда мне станет грустно и *тяжко*, то я пойду за свое бюро и сяду писать к тебе, до тех пор, покуда все сброшу с сердца; если бы ты видела кучу писем, начатых к тебе! мне смешно их перечитывать в *добрые минуты*. Посылать их нельзя и не должно, а, признаюсь, с волнением думаю о тех минутах, когда их будем читать *вместе* [Там же].

Однако вскоре к ним добавляется и тема уничтоженных писем (которая будет особенно сильна в переписке с Жуковским).

В письме от 29 декабря 1815 г. М. А. Протасова анализирует причины возникших между нею и Дуняшей недоразумений и непонимания:

<...> ты говоришь, кто мешает мне воскреснуть для тебя? *все*, Дуняша! а более всего любовь моя к тебе. Об несчастиях своих, так же как о болезнях, можно *говорить*, а не писать. Моя душа полна, но я должна сама все переносить. Твой взгляд, твое слово, я знаю, облегчили бы мое сердце, и даже дали бы мне бодрости на будущую жизнь — но для этого нужно твое присутствие [Там же: 163].

Именно в этом письме (которое М. А. впоследствии назвала сумасбродным) прорывается крик о помощи: «Приезжай скорее, прошу тебя во имя Его <Бога>!» Крик был услышан, А. П. Киреевская, оставив детей, отправилась в Дерпт, но не доехала: карета по дороге провалилась под лед, поездку пришлось прервать, она стояла Дуне серьезной болезни. Этот опыт только укрепил М. А. Протасову в необходимости быть предельно осторожной в письмах, таить про себя свои беды и печали, что вновь и вновь приводило к конфликтам между нею и ее

ближайшим другом — вплоть до того, что Киреевская не поспешила навстречу приехавшей в 1817 г. на родину М. А. Мойер и не пригласила ее на свою свадьбу с Елагиным.

«Счастье выразить мысли» [Жуковский. ПСС-20: 13, 103] превращалось в несчастье. Получив очередное письмо от Елагиной, М. А. Протасова пишет: «Дуняша, я не узнала тебя и сердца твоего в этом письме. Если бы ты знала, какое несносное чувство горести и одиночества оно мне дало» [Уткинский сборник: 179]. Переписка, которая должна была *соединять*, на деле — *разделяла*. Рождалась ситуация, к которой участники не были изначально готовы. Чуткая Маша нашла для нее определение в своем письме к Жуковскому от 27 августа 1819 г.: «Вы все от меня отчуждились» [Там же: 228] (ср. также: «Вы, мои кумиры, вы совсем меня уничтожили!» [Там же: 222]).

Завязывался клубок неразрешимых противоречий. Цель переписки, к которой стремились корреспонденты и в которой они видели ее смысл — исповедь сердца, обращенная к единомышленнику и сочувственнику, оказывалась недостижимой. Важно еще раз подчеркнуть, что эта проблема не просто осознавалась, она делалась предметом постоянной рефлексии. В ходе ее обсуждения выкристаллизовалось еще одно существенное наблюдение над природой исповедальной, сердечной переписки — она должна являться итогом, точнее — словесным выражением внутреннего самоанализа. Трудность этого процесса постепенно также становится очевидной. Диалог с собой тоже связан с автоцензурой, поскольку словесное оформление переживания обнажает его сущность, которую желательно было бы скрыть:

Дуняшка, не требуй, чтоб я тебя водила по закоулкам сердца, — пишет М. А. Мойер Елагиной 30 июня 1819 г. — *C'est un dédale, je m'y perds souvent moi-même, il n'est que trop nécessaire d'être ensemble de corps et d'âme pour entreprendre ce voyage là* <перевод: Это лабиринт, в котором я часто сама теряюсь, надо быть обязательно *вместе телом и душой*, чтобы проделать такое путешествие> [Там же: 221].

В письме от 2 ноября 1820 г. она вновь развивает ту же мысль:

<...> нам надобно увидеться; у меня столько на сердце, что я не могу долее одна его таскать <...> *Писать* то, что сердце давит или возвышает, невозможно! Я часто и сама не знаю — *друг* может угадать и помочь,

а самому не сладить; да и можно ли написать то, чему иногда имени нет? [Уткинский сборник: 246].

Вместе с тем, и отказ от переписки также оказывался невозможен. Переписка превращается в постоянную борьбу за адекватность коммуникации, и по мере того, как она длится, победы все чаще сменяются поражениями. В результате у М. А. Мойер рождается парадоксальное решение — предложение писать односторонние письма. Характерно, что оно обращено к Жуковскому:

Жуковский, мне часто случается такая необходимость пописать к тебе, что ничто не может ни утешить, ни заменить этого занятия; я пишу к тебе верно два раза в неделю, но в минуту разума деру письма. Я бы желала посылать их тебе, но сперва надобно условиться: *дери их ты* и не отвечай ни на что (5 сентября 1819 [Там же: 229]).

Продолжая это письмо на следующий день, М. А. вносит важное уточнение, которое вновь напрямую связывает проблему с темой цензуры:

Я не потеряла привычку делиться с тобой весельем и тоской. <...> Мне кажется, что мое вранье одному тебе может казаться простительным и понятным, <...> я бы не желала никому кроме тебя открывать свое глупое сердце. Ответ твой на мои старые бредни *удивил* маменьку, и потому *я не прошу и не хочу ответов*. Оставь мне возможность искать в тебе друга и утешителя (от печалей, которых нет настоящих, а просто *imaginaires* <воображаемые>) но утешителя безответного, и тогда я буду писать смело и с весельем. *N'ayant jamais pu être sincère avec aucun de mes parents, excepté toi, je ne puis commencer à l'être à présent. On ne guérit pas un mal qui vous tourmente, en le déclarant tout simplement ridicule et romanesque* <перевод: Не имев никогда возможности говорить искренне ни с кем из родных, кроме тебя, я не могу вдруг перемениться. Нельзя излечить терзающую вас хворь, просто объявив ее смешной и романической>. Изорви это [Там же: 230].

Встав лицом к лицу перед неожиданным для себя и опытным путем достигнутым открытием иллюзорности письменного контакта, столкнувшись с необходимостью автоцензуры и осознав порождаемые ею опасности, М. А. Мойер переводит описание непростой для нее ситуации в ироническое русло. 17 марта 1820 г. она пишет Жуковскому:

После твоего отъезда я было написала к тебе большое письмо, но оно слишком отзывается бурным нравом — признаюсь тебе, что я часто *срываю сердце* на неудачи — письмами к тебе, и намерена сделать целую коллекцию, которую вручу тебе при свидании, таким образом и мне хорошо и тебе недурно [Уткинский сборник: 236].

В письмах самого Жуковского проблема автоцензуры возникает в ином преломлении. Она осмысливается в контексте поведения всех участников семейной драмы и становится объектом рефлексии. Так, главным недостатком Е. А. Протасовой Жуковский считает неумение признать правду, не совпадающую с ее убеждениями. В письме к А. П. Киреевской он объясняет, что эта особенность ее характера вынуждала его и Машу скрываться (тайком встречаться и переписываться), что создавало неверное представление об их отношениях (это стало предметом шантажа Воейкова).

Хотя над Жуковским цензура Е. А. Протасовой не тяготела так, как над М. А., он также был вынужден менять свое эпистолярное поведение. Взамен невозможной переписки появляются дневниковые фрагменты, прямо адресованные Маше (так называемый «Дерптский дневник» Жуковского), а также обмен книгами (Фенелон и Массильон), которые функционально должны были заместить переписку. Собственное творчество поэт также рассматривает как замену невозможного общения; см., напр.:

Писать (и при этом правило — жить, как пишешь, чтобы сочинения были не маска, а зеркало души и поступков). Это будет моею с тобой корреспонденциею [Жуковский. ПСС-20: 13, 91].

Чтение книг могло заменять переписку без потери актуального содержания, потому что корреспонденты «вчитывали» искомый смысл в любой тематически подходящий текст. Достаточно было отсылки к ранее совместно прочитанной книге, цитаты, слова из интимно-дружеского языка, чтобы понять подразумеваемое, но не высказываемое прямо.

Круг избираемых для «корреспонденции» с М. А. произведений также подвергается «цензурированию». Если Фенелон и Массильон годятся, потому что они этически безупречны, то этого нельзя сказать о романе Руссо «Юлия, или Новая Элоиза». Жуковский хорошо знал

творчество Руссо и увлекался им, особенно в юные годы. Собственная история любви воспринималась поэтом на фоне сюжета о Юлии и Сен-Пре (и через него — на фоне сюжета об Элоизе и Абеляре)²³⁹. Видимо, поэтому «Новая Элоиза» и была исключена из круга чтения молодой М. А. — она прочитала роман Руссо только в 1821 г., и он произвел на нее большое впечатление. Но параллель романной и автобиографической ситуаций была столь явной и, по мнению Жуковского, «опасной», что он не допускал знакомства М. А. с любовной линией «Новой Элоизы» (отрывки из романа барышни Протасовы читали) и в дальнейшем старался умалчивать о ней или отзывался подчеркнуто критично (явно неискренне утверждал, что даже в молодости не мог дочитать роман до конца, потому что он скучен [РА: 1867. № 5/6. 381]). Интересно, что М. А. подробно сообщает о своем чтении «Новой Элоизы» Елагиной, а не Жуковскому. Возможно, что смысл этой «цензурной» игры был понят ею.

Жуковский считает неискренность причиной всех бед в семье Протасовых–Воейковых. Один из таких эпизодов он подвергает развернутому анализу, посвящая ему несколько дневниковых записей: Воейков надписал на книге Делиля «От 10 февраля до 20 марта был совершенно счастлив», а остальные члены семьи подписались под этим утверждением в знак согласия. Жуковский реконструирует чувства писавших и оправдывает Машу, явно кривившую душой, как жертву семейной неискренности и скрытности. Подводя итог, он пишет:

Вот семья, составленная из четырех человек, из которых каждому все известно (или по крайней мере должно быть известно), что происходит в душе у другого, и которые играют друг перед другом комедию, один против воли, а другие потому, что иного и делать не умеют, и между тем еще сами себя хотят уверить, что это не комедия, а что-то в самом деле. И таким это будет вечно. Что в таком кругу притворчивом сделает простодушие! Оно вечно потеряет, вечно будет иметь наружность несправедливости [Жуковский. ПСС-20: 13, 109].

В дневниках и письмах Жуковский неоднократно разбирает высказывания своих корреспондентов, чтобы вскрыть реальное положение дел. Так, в письме к А. Киреевской Жуковский почти полностью приводит

²³⁹ Об этом сюжете см.: [Степанищева 2009].

полученное им от Маши письмо и подробно комментирует его, описывая истинные обстоятельства и причины, заставлявшие Машу их скрывать [РС: 1883. № 6. 541–553].

Нельзя сказать, что Жуковский совершенно отказывался от умолчаний или смягчения своих суждений (т. е. от автоцензуры) в письмах. Но в этих редких случаях механизм автоцензуры выводится наружу. 29 марта 1815 г. Жуковский пишет Маше письмо, в котором, отвечая на ее просьбу, вынужден сказать о Воейкове. Он фигурально ограничивается «одним словом», демонстративно зачеркивает две строки, сопровождая это словами: «В этом письме мне не должно бы было говорить о Воейкове» [РС: 1883. № 3. 672]. Таким образом, цензурный прием ликвидирован, а Маша должна была по контексту понять, что именно скрыто зачеркиванием.

Итак, говоря о причинах введения в переписку ближайших друзей автоцензуры, заставляющей их менять свое эпистолярное поведение, мы до сих пор подчеркивали два основных фактора: наличие внешнего давления и стремление не отягощать своими бедами адресата. Однако необходимо хотя бы упомянуть еще о двух не менее значимых причинах — автодидактика и соблюдение принятых на себя моральных принципов, но раскрытие этих тезисов должно стать предметом специальной работы.

«...НЕМНОГО НУЖНО ДЛЯ МОЕГО СЧАСТЬЯ!»
(Дерптская драма 1822 года, или *l'amitié amoureuse*
в бытовом измерении)

Текст, о котором пойдет речь, никогда прежде не публиковался. Он открывает еще одну страницу из жизни окружения Жуковского, которая имеет непосредственное отношение и к самому поэту, и к духовному устроению его и его круга²⁴⁰. Тексты, как и книги, имеют свою судьбу, и не может быть случайным, что краткий дневник М. А. Мойер последнего года ее жизни, скрытый от посторонних глаз в течение почти двухсот лет, впервые увидел свет в сборнике, посвященном одному из самых верных и преданных служителей памяти Жуковского — Александру Сергеевичу Янушкевичу.

Дневник Марии Андреевны Мойер (1793–1823), который писался в Дерпте с 16 января по 14 февраля 1822 г., представляет собой скромную тетрадь из восьми страниц, где заполнены только первые шесть²⁴¹. Его копия была предоставлена мне праправнуком Марии Андреевны, внуком издательницы «Уткинского сборника» М. В. Беэр — Николаем Андреевичем Беэром²⁴².

Сегодня минуло мне 29 лет. Мигом пролетели они. Чтоб удержать их, постараюсь записывать всякой день и делить хоть с бумагой этой то, что волнует сердце. Почем знать, может быть удастся со временем и поделиться с другом — естли нет, то пускай дочь моя найдет после меня то, что наполняло душу ее матери тогда еще, когда она меня понимать не могла.

²⁴⁰ Поскольку события, о которых пойдет речь, разворачивались в Дерпте, то напомним конкретные работы, которые связаны с этим периодом в жизни Жуковского [Петухов 1897; Змигродский; Исаков]. Другие будут называться по ходу статьи.

²⁴¹ Полностью его текст приведен в конце данной статьи.

²⁴² Мое знакомство с Н. А. и Т. И. Беэрами состоялось благодаря Л. И. Вуич. Без содействия этих преданных хранителей памяти Жуковского настоящая публикация никогда бы не состоялась. Всем им приношу свою глубокую благодарность. Наше совместное путешествие по белевским местам, связанным с жизнью Жуковского и его окружения, навсегда сохранится в моей памяти.

Так в день своего рождения начинает М. А. свой дневник. Конечно, начинает далеко не впервые. К настоящему времени уже немало написано об особенностях писем-дневников (в неразделимом единстве) Жуковского (например, [Янушкевич 2004]) и М. А. Протасовой-Мойер [Сакулин]. Однако собственно дневников ее почти не сохранилось, они, как и письма, проходили жесткую автоцензуру²⁴³ и часто уничтожались: «Я вчера ночью изорвала и сожгла все письма, которые тебе написала в течении этого года. Многое пускай останется неразделенным!» — пишет она Жуковскому 11 декабря 1821 г. [Уткинский сборник: 267]. К последующей публикации материалов, связанных с ее жизнью, равно как и к биографическим штудиям о Жуковском и его окружении близкие относились напряженно и болезненно. Например, дочь Маши — Екатерина Ивановна Мойер-Елагина — находила, что судьба ее матери, ее отношения с Жуковским, образ бабушки Е. А. Протасовой и даже отца И. Ф. Мойера искажались в трудах о поэте:

В биографиях этих, — писала она на рубеже 1870–1880-х гг. в своих воспоминаниях, — те, которые писали их, не стесняясь, рассказывали подробности, относящиеся до наших семейных обстоятельств, и этим часто меня из себя выводили. Основываясь на минутной досаде Жуковского, выраженной в каком-либо письме, найденном этими господами, они бранили близких мне людей, приписывая им самые подлые побуждения [Елагина: 292].

В этом контексте нельзя не оценить решимости ее дочери М. В. Беэр опубликовать в 1904 г. «Уткинский сборник», где были преданы гласности достаточно интимные, по меркам того времени, семейные документы, но все же дневник, о котором мы ведем речь, семейной цензуры не прошел. Как мы постараемся показать, причина кроется в том, что был утрачен код для чтения такого рода документов, и если это справедливо для аудитории конца XIX – нач. XX вв., то тем более справедливо сегодня. Более того, и в начале XIX в. далеко не все этим кодом владели, с чем были связаны многие осложнения в жизни Жуковского и его окружения.

²⁴³ См. об этом в наст. изд. статью «Проблема автоцензуры в переписке М. А. Протасовой и В. А. Жуковского».

Центральный сюжет дневника — горе М. А. Мойер по поводу расставания с Карлом Зейдлицем (1798–1885). Если вкратце суммировать то, что нам известно о взаимоотношениях ученика Мойера, в будущем выдающегося врача [Пупкевич, Кузнецов], душеприказчика и биографа Жуковского [Seidlitz; Зейдлиц], с семейством его учителя [Салупере 2004; Вуич], то история выглядит следующим образом. Молодой и талантливый студент-медик (Зейдлиц поступил на медицинский факультет Дерптского университета в 1815 г.), сирота, был взят в дом Мойеров в качестве пансионера после того, как в день своего 22-летия попал в студенческую историю и в знак протеста против якобы несправедливости ректора (студенты были посажены в карцер за шалость) 13 марта 1820 г. ушел из университета. Оба поступка были необдуманными и могли дорого обойтись Зейдлицу, но Мойер буквально вытащил его из беды [Пупкевич, Кузнецов: 56–57]. В результате задиристый студент не только поселился в доме своего профессора, но и продолжал оставаться его ассистентом (что означало выплату жалованья!). Зейдлиц пребывал в этой должности с 30 ноября 1818 по 3 июня 1822 г. (последняя дата особенно существенна). Более того, в декабре 1821 г. он успешно сдал выпускные экзамены и 16 декабря 1821 г. защитил докторскую диссертацию, т. е. окончил Дерптский университет со званием доктора медицины. Исследователи считали, что Зейдлиц был изгнан из дома еще до окончания университета из-за ревности Мойера, возбужденной подозрениями Е. А. Протасовой. Однако теперь, по дневнику М. А. Мойер, мы знаем, что Зейдлиц уехал из Дерпта не в декабре 1821 г., а 17 января 1822 г. Более того, думается, исследователи, хотя и основывались на письмах М. А. Мойер к А. П. Елагиной и Жуковскому, поспешили с установлением причинно-следственной связи между фактами.

Вернемся на некоторое время к письмам. М. А. откровенно пишет А. П. Елагиной в марте–апреле 1821 г. о тех добрых и сердечных отношениях, которые установились у нее с Зейдлицем, и сообщает о той смуте, которая была внесена в домашний мир Е. А. Протасовой. Характерно, что она позволяет себе писать об этом только в отсутствие матери — пока та находится в Петербурге:

Это молодой человек больших достоинств, он обожает Мойера и, оказавшись впервые за 22 года своей жизни в порядочном доме, он почувствовал большую приязнь ко мне. Поскольку он не знает ни по-русски, ни по-французски, я много беседовала с ним на немецком языке; мало помалу я настолько вошла к нему в доверие, что он стал звать меня Mutter Marie <...> он ничего не делал, не испросив моего разрешения, рассказывал свои планы, приносил мне чинить свое старое белье, сопровождал меня во время брехатства на прогулки (по просьбе Мойера), и скажу тебе откровенно, не боясь быть плохо тобой понятой, что я с ним была, как со всеми другими мальчиками и даже любила его больше, потому что видела в нем истинного друга. — И вот у моей доброй маменьки являются подозрения; она не говорит ни слова прямо, но каждую минуту дает почувствовать, чего она боится — прямо эпизод из муратовской жизни [Уткинский сборник: 256] (оригинал по-французски).

Недаром именно это письмо (где в конце полторы строки отрезаны!) заканчивается горьким признанием:

Я люблю маменьку, как только можно любить, но она много, много сделала мне несчастливых минут! Бедное мое прошедшее! Кому! кому больше моего суждено было счастье на свете? И где моя молодость? Какова его <Жуковского> жизнь? Он еще не знал счастья. Ах... [Там же: 257] (эти строки написаны по-русски).

Однако в тот момент, т. е. на рубеже марта–апреля 1821 г., все завершилось благополучно: Мойер оказался чужд всяких подозрений и восстановил мир в доме, поэтому она с легким сердцем резюмирует (по-французски):

...мы все веселы и радостны без всякой задней мысли и ничего не скрываем друг от друга. — Видишь, мой ангел: если бы моим мужем был гадкий В.<оейков> или З.<ейдлици> был светским человеком, *пустым и фривольным*, не повернулись ли бы эти подозрения в пользу порока и несчастья? [Там же: 257].

Но это был далеко не финал: «муратовская жизнь» всплыла вновь, на этот раз уже, кажется, без посредства Екатерины Афанасьевны. М. А. описала свои переживания задним числом, в письме к Жуковскому от 8 февраля 1822 г. [Там же: 268–271]. Она признается ему в своей привязанности к Зейдлици и считает, что само ее признание

Жуковскому доказывает «святость» этих чувств. Далее следует упоминание о ревности Мойера, однако заметим, что письмо ясно свидетельствует о том, что отъезд Зейдлица был запланирован заранее — видимо, в связи с окончанием университета и необходимостью искать работу. М. А. было жаль, что Зейдлиц уезжает, и она поделилась этими чувствами с мужем:

Все у нас было хорошо, я настолько привыкла видеть в нем члена семьи, как бы сына Мойера, что даже страшилась его отъезда. К несчастью, я рассказала Мойеру обо всех своих переживаниях, а он неправильно судил об этих невинных и столь естественных чувствах! [Уткинский сборник: 269].

Таким образом, при чтении дневника М. А. начала 1822 г. важно иметь в виду, что Зейдлиц не был изгнан из дома Мойеров. Ее переживания были связаны, с одной стороны, с горечью расставания с другом (она всегда болезненно переживала разлуку), а с другой — с недоверием к ней, проявленным мужем, с непониманием ее внутреннего мира. Переживания эти были столь интенсивны, что требовали выхода наружу, и М. А. прибегла к своему любимому способу: предала бумаге то, чего нельзя было высказать вслух:

Сегодняшний день был одним из самых грустных в моей жизни. Я расстанусь с милым другом, скоро и вероятно навсегда! Дружба его, которою наслаждалась я целые полтора года, останется вечной звездой отрады на следующую жизнь. Мысль, что расставшись однажды, мы расстанемся совершенно, огорчает меня и отнимает всю покорность перенести это горе

и т. д. Далее на небольшом пространстве текста постоянно возникают мысленные обращения к Зейдлицу: *милый друг, друг милый, добрый друг мой*, а также признания: «Дружба его, которою наслаждалась я целые полтора года, останется вечной звездой отрады на следующую жизнь»; «Бог да наградит его за то счастье, которое дружба его давала и давать мне будет»; «Ни в ком не видала я столько нежной внимательной дружбы, как в нем!»; «Я плакала горько, вспоминая заботливую дружбу его, я точно теряю в нем нежного сына. Господи, дай ему столько счастья, сколько он заслуживает, и сколько дружба его мне дала!».

В конце концов, прочитав в довершение всего фразу: «Кончилась в жизни моей эпоха счастья, которая здесь уже для меня не воротится» — неискушенный читатель и в самом деле может заключить,

что слово «дружба» следует читать здесь как «любовь», тем более что переписка М. А. Протасовой-Мойер с Жуковским изобилует подобными подменами, и что ревность Мойера имела под собой основания. Однако достаточно обратиться к контексту, в котором писались эти строки, как они приобретут иное толкование.

Момент появления Карла Зейдлица в доме Мойеров совпал со счастливым периодом в жизни М. А. Вот как она пишет об этом времени в дневнике: «С того момента, как у меня явилась надежда иметь ребенка, я была совершенно счастлива; каждая минута моей жизни была озарена радостью или приятным воспоминанием». Именно поэтому она с такой живостью вспоминает, что Зейдлиц (обученный отчимом столярному делу) сделал колыбель для ее младенца. Вообще Зейдлиц ассоциировался для нее с первой беременностью и рождением дочери, она мысленно все время возвращается к этим месяцам, которые называет «Щастливое, прелестное время жизни моей!». Финал же пребывания Зейдлица в доме совпал с драматическим моментом разрушения «Машиного мира», что хорошо видно по ее переписке с Жуковским.

Жуковский более года — с 3 октября 1820 по 25 января 1822 г. — находился в своем первом заграничном путешествии и писал редко. По дороге в Германию он остановился на несколько дней в Дерпте (27 сентября – 2 октября 1820), видел М. А. на последнем месяце беременности, но ничего не знал о ее страданиях после родов, не видел новорожденной дочери, о чем молодая мать очень сокрушалась. Жуковский был всецело занят заграничной жизнью, новыми встречами, знакомствами, а также своей царственной ученицей — великой княгиней Александрой Федоровной. Чуткая М. А., конечно, почувствовала это отдаление. О ее состоянии красноречиво свидетельствует ее письмо к нему от 11 декабря 1821 г.:

Ангел мой Жуковский! Где же ты? все сердце по тебе изныло. Ах, друг милый! неужели ты не отгадываешь моего мученья? Бог знает, что бы дала за то, чтоб видеть одно слово, написанное твоей рукой <...>. Ты мое первое счастье на свете. — Катька мне дорога, мила, но не так, как ты. Теперь я это живо чувствую! <...>. Ах, Боже! дай мне моего Жуковского! Брат мой! твоя сестра желала бы отдать не только жизнь, но и дочь, за то чтоб знать, что ты ее еще не покинул на этом свете! Это горе превзошло

бы все горести, что я испытала до сих пор [Уткинский сборник: 267] (последняя фраза написана по-французски).

То, чем Маша стремилась утешить себя в первые годы своего вынужденного брака, оказалось несбыточным. Утопии «жизни втроем» (т. е. жизни Жуковского в семье Мойеров) не получилось. Даже когда Жуковскому была предложена кафедра профессора русской словесности в Дерптском университете (1819), он отказался. Не реализовывалась и другая утопия, которую давно лелеяли члены маленького семейного кружка (Мойеры, Елагины, Жуковский, А. Воейкова): жизнь в деревне, на родине, в соседних имениях. Вполне «конкретные» планы строились и обсуждались не раз, но М. А. уловила, что жизнь Жуковского уже шла по иному руслу. Поэт смог признаться в этом лишь в конце 1822 г. в письме к А. П. Елагиной:

Я никогда не говорил Вам о Великой Княгине: это прекрасное в живом образе предо мною <...> именно потому, что она — она, и полное создание нашей утопии должно быть отсрочено; я привязан к своему месту не одними узами выгод, о которых не так много забочусь, но узами лучшими — чистого уважения, благодарности: всему этому итог — поэзия [Переписка 2009: 245; Уткинский сборник: 35–36].

О сложном комплексе переживаний Жуковского в связи с великой княгиней Александрой Федоровной свидетельствует его берлинское стихотворение «Теснятся все к тебе во храм...»: «Я одинок в углу стою, / Как жизнью, полон я тобою, / И жертву тайную мою / Я приношу тебе душою» [Жуковский. ПСС-20: 2, 224], записанное в дневнике 4(16) февраля 1821 г. и при жизни не публиковавшееся [Там же: 603] (комментарий А. С. Янушкевича).

В том же письме к Елагиной он пишет, что во время пребывания в Дерпте в 29 января – 3 февраля 1822 г. они с Машей «говорили о нашей утопии. Она непременно должна згромоздиться; но когда? Будем ждать и надеяться перед затворенной дверью!» [Переписка 2009: 245; Уткинский сборник: 35]. Евангельская цитата (Ин 20:19) подчеркивала надежду (Воскресший Христос вошел к ученикам через затворенную дверь). Но так — в письмах. Видимо, М. А. почувствовала, что дверь в прекрасный мир семейной утопии останется для нее затворенной навсегда.

Ей оставалась жизнь в семейном кругу, полная разнообразных бытовых забот, к которым она умела относиться с одушевлением (см. в письме к Елагиной от 23 октября 1821 г. рассказ о семейном сборе картофеля, приготовлении сосисок, шинковке капусты [Уткинский сборник: 265]), но которые не могли занять ее целиком: она уставала «от смутной жизни ярмонки» (слова из дневника). Не могла удовлетворить ее и так называемая светская жизнь маленького Дерпта, которой она касается и в дневнике, называя посетителей «несносной толпой тунеядцев, окружающих меня с раннего утра до поздней ночи». Ср., например: «...просидели до 9-ти часов и говорили о пустяках. Когда они уехали, со вздохом подумала я: вот еще день к вечности!» Пишет она и о способе, изобретенном мужем, чтобы выпроваживать засидевшихся гостей: «Мойер велел стучать тарелками, чтоб принудить их скорей уехать, что удалось».

В переписке с родными и с Жуковским, чем дальше, тем больше чувствовалась удаленность, начинающееся отчуждение, вызванное не охлаждением, а разностью обстоятельств. Кроме того, М. А. на опыте убедилось в том, что в переписке нельзя раскрывать все тайники души — на расстоянии все понимается иначе, чем при личном общении. Поэтому она пишет Жуковскому 11 декабря 1821 г. в письме, которое мы цитировали выше, что не всем можно делиться даже с самыми близкими, поэтому уничтожила свои письма к нему [Там же: 267], или в другом от 8 февраля 1822 г. подчеркивает: «Пока горе гнетет вас одного, оно быстро отболит» [Там же: 269]. Именно поэтому ей так нужен был живой друг, тот, кто находился бы рядом и умел откликаться на любые движения души. Ключ к ее миру — ее признание Жуковскому: «Мое сердце так полно! Ему так необходимо открыться тебе, просить помощи против тягот жизни» [Там же: 267].

Однако Жуковский был далеко. Нужен был друг — в том значении, которое вкладывалось в него в начале XIX в. и в особенности в кругу Жуковского — «друг души». Зейдлиц сделался для М. А. Мойер именно таким человеком: он обладал душевной чуткостью, понимал язык жестов и взглядов, с ним можно было вместе читать, делиться размышлениями и эмоциями по поводу прочитанного, вместе гулять и вспоминать (*воспоминания*, как известно, начинались тогда чут ли

ни в день события), даже просто беседовать за кофе. Кроме того, будучи в курсе домашней ситуации, он мог все понимать без лишних слов, что было крайне важно при сложном клубке семейных противоречий, и даже помогать в их смягчении. Зейдлиц не мог заменить для М. А. Жуковского, но мог облегчить «тяготы жизни». С его отъездом она лишалась важной опоры — отсюда и горький тон дневника, и желание, чтобы ее дочь когда-нибудь прочитала ее признания.

Разумеется, в осмыслении событий не обходится без литературного кода, недаром М. А. цитирует в дневнике мысль о страданиях из романа Жан Поля «Титан», тут же снабжая ее собственным комментарием — страдания не страшны, если имеются воспоминания и жуковские «фонарики». Литературный код и самый язык, которыми пользуется М. А., очевидны — это «сентиментальная дружба», *l'amitié amoureuse*, в духе которой воспитал ее Жуковский. Этот язык оставался на годы единственно возможным в их контактах. Она так сроднилась с таким *modus vivendi*, что не видела в нем ничего духовно и морально опасного. Справедливость требует подчеркнуть, что не всегда ей удавалось оставаться в пределах *l'amitié amoureuse*, или «любви святой», выраженной с максимально возможной экспрессией в письме к Елагиной 1 февраля 1822 г.: «Ах, я люблю его <Жуковского. — Л. К.> без памяти и в минуту свидания чувствовала всю силу любви этой святой, которую за никакие сокровища света отдать бы не могла» [Уткинский сборник: 267–268]. Иногда прорывались совсем иные признания, как в цитированном выше письме Жуковскому от 11 декабря 1821 г.: «Ты мое первое счастье на свете», где она готова «отдать не только жизнь, но и дочь» за то, чтобы он ее «не покинул». Порой (хотя и очень редко) звучит и ропот, как в письме к Жуковскому из Муратова летом 1822 г. (текст по-французски):

Везде умела призвать свой разум, но здесь, в Муратове, в ваших комнатах — признаюсь вам! Сердце отказывалось верить даже прошлому! Оно чувствовало себя таким покинутым, что, не осмеливаясь оглядываться в прошлое, в котором было все мое лучшее, мое единственное убежище в самых жестоких горестях, я смотрела на жизнь как на самое большое наказание Божие! [Там же: 276].

Недаром она сама называет это письмо прорвавшейся плотиной: «Душенька, не рассердись за это письмо! крепились, крепились, да и прорвалась, как дурная плотина, вода и бушует, не остановишь!» [Уткинский сборник: 276]; обычно М. А. удавалось подавить и скрыть горечь своих переживаний или перевести их в русло благодарности Творцу (и одновременно Жуковскому) за свою счастливую жизнь.

М. А. болезненно относилась к вмешательству в свою внутреннюю жизнь даже близких людей, которые недостаточно ее понимали, и это относилось как к матери, так и к мужу. В дневнике она обращается к Богу со словами:

Боже мой, Ты видишь, что немного нужно для моего счастья! Ты знаешь, что я всем жертвую покою и что готова жить без радостей, если Тебе так угодно, лишь бы всегда имела то, чего еще у меня ни люди, ни обстоятельства не отняли: внутренние мои радости, которые мне святы своею простотою и независимостью от внешних предметов.

Зейдлиц был из тех, с кем она имела возможность говорить на одном языке — языке сердца, поэтому его отъезд так болезненно отозвался в ее душе: «Я разбиралась в бюро моего доброго друга, и с таким тяжелым сердцем, что грудь заболела», — признается она в дневнике.

Однако говорение на одном языке и даже пользование литературными кодами не всегда означало попадания в один регистр. Окружающие, в первую очередь Е. А. Протасова, также прибегали к литературным кодам для расшифровки бытовых ситуаций и поведения близких. В письме к Елагиной М. А. недаром вспоминает «муратовскую» ситуацию. Напомним, что тогда мать «прочитала» ее отношения с Жуковским через «Новую Элоизу» (далеко не платоническая любовь между учителем и ученицей) и «Остров Борнгольм» (запретная любовь между братом и сестрой). Не желая видеть в Зейдлице нового Сен-Пре, который вторгся бы теперь в замужнюю жизнь Маши/Юлии, Е. А. Протасова хотела предупредить возможное развитие событий, явно имея в виду еще один литературный код. Это рассуждения автора в «Бедной Лизе» по поводу «*страстной дружбы*»: «Безрассудный молодой человек! Знаешь ли ты свое сердце? Всегда ли можешь ты отвечать за свои движения? Всегда ли рассудок есть царь

чувств твоих?» [Карамзин 1984: 1, 513]. В повести Карамзина все кончилось печально, и Е. А. не желала такого конца для своей дочери.

М. А. Мойер противилась подобной интерпретации: для нее Зейдлиц был только «нежным сыном», и она с радостью отмечает в дневнике движение мужа навстречу ее чувствам в момент разлуки с Зейдлицем: «Мойер подошел ко мне и, заметя, что я жертвовала ему своими слезами, поцеловал меня нежно; мне показалось в эту минуту, что он дозволял мне грустить и чувствовал святость моей дружбы». Что касается ее чувств, то к ним карамзинский код «Бедной Лизы» был, безусловно, не применим. Кроме того, и это самое важное, предметом ее глубокого чувства был не Зейдлиц, а Жуковский, и они оба сумели остаться в них на уровне «святой дружбы». За это многолетнее усилие, а также за интенсивность и напряженность душевных переживаний, за всегда свойственную ей предельную чуткость и эмоциональность М. А. заплатила своей жизнью, оборвавшейся в 30 лет, через год после событий, описанных ею в дневнике. Жуковский тяжело пережил ее кончину, его болезнь 1826 года, когда он готовился к смерти, была во многом вызвана этим горем [Зейдлиц: 134–140].

Что же касается К. Зейдлица, то не беремся судить о том, насколько справедлива гипотеза М. Салупере, что он полюбил М. А. Мойер на всю жизнь, и это заставило его добровольно покинуть дом своего учителя в 1822 г. Во всяком случае память о ней навсегда осталась для него священной, и это отразилось в обеих его книгах о биографии Жуковского [Seidlitz; Зейдлиц].

<Дневник М. А. Мойер²⁴⁴>

1822 Года. Генваря 16. Дерпт.

Сегодня минуло мне 29 лет. Мигом пролетели они. Чтоб удержать их, постараюсь записывать всякой день и делить хоть с бумагой этой то, что волнует сердце. Почем знать, может быть удастся со временем и поделиться с другом — естли нет, то пускай дочь моя найдет после меня то,

²⁴⁴ Воспроизводится по нормам современной орфографии, за исключением немногих особенностей (напр.: непоследовательное написание *щастие* вместо *счастье*; *естли* вместо *если*). Описание документа, сделанное Л. И. Вуич: «Тетрадь из восьми страниц — 6 с текстом, 2 последние не заполнены. Размер 19,5×12 см. Бумага верже, орешковые чернила, водяной знак 1820 АО». Воспроизводится впервые с любезного разрешения владельца.

что наполняло душу ее матери тогда еще, когда она меня понимать не могла. Сегодняшний день был одним из самых грустных в моей жизни. Я расстанусь с милым другом, скоро и вероятно навсегда! Дружба его, которою наслаждалась я целые полтора года, останется вечной звездой отрады на следующую жизнь. Мысль, что расставшись однажды, мы расстанемся совершенно, огорчает меня и отнимает всю покорность перенести это горе. Я имела большое влияние на его судьбу и видела всечасно, как он жертвовал моим желаниям и даже капризам своими привычками и удовольствиями. Бог да наградит его за то счастье, которое дружба его давала и давать мне будет.

Я проснулась здоровая, но во время кофе, когда вся фамилия и добрый друг мой собрались, мысль, что я пью его в последний раз с ним вместе и старание удержать слезы, так потрясла меня, что я потеряла способность видеть предметы. Эта кратковременная слепота была предшественницей сильной головной боли, которая свалила меня в постель. Я спала до 4-х часов и встала почти здоровая. Но вот и последний день был потерян для дружбы, вечером встретились мы на минуту у Зенфа²⁴⁵. Мысль, что там некогда было все его сердце и что нашедши в нашем кругу больше дружбы, он забыл их, меня тревожила. Я пробыла там минуту, не желая быть свидетельницей их расставания, но добрый друг мой за мною последовал. Ни в ком не видала я столько нежной внимательной дружбы, как в нем! Смело сказать можно, что он боится тени горести на лице моем. Господи, дай ему друга, который бы столько же желал жить для него и утешать его в тяжелые минуты. Перед ужином гладила я белье его; Мойер²⁴⁶

²⁴⁵ Зенф — Карл Август Зенфф (Karl August Senff, 1770–1838), известный художник, преподаватель рисования и гравирования Дерптского университета с 1803, с 1818 — экстраординарный профессор [Левицкий: 1, 460–463]. Автор портрета М. А. Мойер. О его взаимоотношениях с Жуковским см. [Салупере 1987].

²⁴⁶ Мойер — Johann Christian Moier (по-русски Иван Филиппович Мойер, 1786–1858), муж М. А. Протасовой (венчание в Дерпте 14 января 1817 г.). Из семьи выходцев из Голландии, отец — пастор (суперинтендант) в Ревеле, где Мойер родился и получил первоначальное образование. В 1803–1805 г. учился на богословском факультете Дерптского университета, после окончания отправился изучать медицину в Геттинген и Павию, где получил степень доктора хирургии. Во время войны 1812–1814 г. работал в военных госпиталях в Риге и Дерпте. 30 марта 1813 г. защитил диссертацию в Дерпте и получил степень доктора медицины и хирургии. 30 июля 1814 г. был утвержден в должности ординарного профессора хирургии Дерптского университета и вскоре стал заведующим хирургической клиникой, основателем Дерптской хирургической школы. Был популярным в городе врачом, известным благотворителем. Как виртуозный пианист [Пирогов: 238] давал благотворительные концерты в актовом зале университета [Уткинский сборник: 135; 213]. Неоднократно избирался деканом

был у Перевощикова²⁴⁷. Зейдлиц сел подле стола моего и вспоминал прошедшее время, первое наше знакомство, первые дружеские внимания и, одним словом, прошедшее невозвратное щастие. Мне трудно было удерживать слезы. Ces souvenirs ils revenaient à la veille de le quitter pour toujours! <Эти воспоминания являлись мне накануне расставания навсегда!>²⁴⁸. После ужина расстались мы с тяжелым сердцем. Мы ночевали в последний раз под одной кровлей.

17.¹⁰

Поутру, напившись вместе кофе, пошел он укладываться, а я пошла в ряды купить ему некоторые запасы, для будущего его одинокого хозяйства. Ах, мне было очень грустно. Мы провели почти все утро розно; после обеда пришла я на минуту в его горницу, и мысль, что в последнее переступаю порог его, стеснила сердце. Он благодарил меня за щастье семейственной жизни, которое узнал у нас, и за то, что нашел во мне давно потерянную мать! Я плакала горько, вспоминая заботливую дружбу его, я точно теряю в нем нежного сына. Господи, дай ему столько щастья, сколько он заслуживает, и сколько дружба его мне дала! В 4 часа он уехал; мы прощались с стесненным сердцем. Не желая показать нам слезы свои, он побежал отпирать ворота и утирал глаза толстой своей шинелью. Потеряв сани его из виду, мне казалось, что кончилась в жизни моей эпоха щастья, которая здесь уже для меня не воротится. Мне было очень грустно, но я не отдала бы этой грусти со всеми ея милыми воспоминаниями, за спокойное бесчувствие! “Lieber wirf eine schwarze Bergkette von Schmerzen ins platte Leben, damit nur eine Aussicht dasteht und etwas Großes” <Лучше бросить черную (мрачную) горную цепь страданий в пошлую (плоскую) жизнь, только так появится надежда и что-то

медицинского факультета, а в 1834–1836 гг. — ректором университета. Вышел в отставку 9 марта 1836 г., передав кафедру своему ученику Пирогову, и переселился в имение своей дочери Бунино, Орловской губ. Незадолго до смерти перешел в православие [Левицкий: 2, 259–261]. Могила Мойера не сохранилась после того, как церковь, в ограде которой он был похоронен, была в 1930-е гг. разрушена, но позже был сооружен небольшой надгробный памятник недалеко от места предполагаемой могилы, и местные школьники поддерживают там порядок.

²⁴⁷ Перевощиков — Василий Матвеевич Перевощиков (1785–1851), профессор русского языка и словесности в Дерптском университете с 1820 по 1830 гг., преемник А. Ф. Воейкова на кафедре [Левицкий: 2, 354–355; Салупере 2003].

²⁴⁸ Перевод с французского здесь и далее сделан Н. П. Воробьевой, которой приношу сердечнейшую благодарность. Благодарю также В. А. Мильчину за поправки.

*великое*²⁴⁹. Et moi j'avais encore des délicieux souvenirs! ces montagnes noires avaient toutes des lanternes! <А я, мне еще оставались сладостные воспоминания! Все эти черные (мрачные) горы освещались фонарями!²⁵⁰>

Мойер подошел ко мне и, заметя, что я жертвовала ему своими слезами, поцеловал меня нежно; мне показалось в эту минуту, что он позволял мне грустить и чувствовал святость моей дружбы. Я заплакала, но с какою-то сладостью. Боже мой, Ты видишь, что немного нужно для моего счастья! Ты знаешь, что я всем жертвую покою и что готова жить без радостей, если Тебе так угодно, лишь бы всегда имела то, чего еще у меня ни люди, ни обстоятельства не отняли: внутренние мои радости, которые мне святы своею простотою и независимостью от внешних предметов.

Февраль 12-го

Я не могла исполнить своего намерения и писать подробно всякой день, что делается. Сначала от того, что мне было слишком грустно и что я боялась, занимаясь этой грустью, повредить своему здоровью, а после от смутной жизни ярмонки, от приезде и отъезде моего несравненного Жуковского, и от несносной толпы тунеядцев, окружающих меня с раннего утра, до поздней ночи. Нынешний день пришел и прошел так же, как все прочие: я встала довольно рано; за кофейным столом много говорили с Цекелем²⁵¹, который вчера приехал, о Швейцарии, о его вояже, и очень было весело. Мойер совсем не тот стал с тех пор, как друг его здесь.

²⁴⁹ Цитата из философского романа «Титан» Жан Поля (Рихтера) [Jean Paul] («Десятый период Йобея. Адвокат дьявола Рокерола — праздник дружбы. 53-й цикл»).

²⁵⁰ Des lanternes — отсылка к одному из любимейших философских образов Жуковского (фонари, фонарики), к которому М. А. Протасова-Мойер многократно возвращалась в письмах к А. П. Елагиной, например, 30 июня 1819 г.: «...ты, слава Богу, еще не знаешь, как одним прошедшим жить можно, и еще благодарить Творца за жизнь. Довольно и двух фонариков на длинной улице за тем, чтобы не заблудиться» [Уткинский сборник: 221]; к Жуковскому летом 1822 г.: «...прошу Бога продлить эту прекрасную жизнь, на пути которой стоят фонари моего ангела хранителя — Жуковского!» [Там же: 276] и др.

²⁵¹ Цекель/Цокель — Александр Вильгельм Иоганн фон Цёккель (Alexander Wilhelm Johann von Zoekel, 1787–1874), выпускник юридического факультета Дерптского университета (1802–1805), участвовал в войне 1805 г., вышел в отставку инженер-майором. Владелец имения *Rausenhof* (Rauza) в Лифляндии, недалеко от Валги. В 1818 г. был избран ординарным профессором по кафедре военных наук Дерптского университета, но попечитель утвердил только должность экстраординарного профессора, на что Цёккель не согласился и в 1818–1819 гг. читал лекции как частный преподаватель. Потом служил советником в главном управлении Лифляндского кредитного общества [DBL; Левицкий: 1, 448]. Был близким другом И. Мойера («друг Мойерова ребячества, молодости и совершенных лет», как пишет М. А. [Уткинский сборник: 284]) и, как явствует из ее дневника, вернувшись из путешествия по Швейцарии, некоторое время жил в его доме.

Я собиралась к обедне, но за грязью не смогла идти; хотела читать, но гости помешали. Когда все разошлись, то села писать к милым своим Жуков.<скому> и Зейдлицу, и этот час прошел самым прелестным образом. В 12 пошли с Мойером на дом, ужасный ветер помешал удовольствию, но все я довольна была прогулкой. Мы много говорили об Зейд.<лице>. Мойер его любит, но не так, как должно, и не столько, сколько он заслуживает. Ленц²⁵², которого мы встретили, пошел с нами; Катя²⁵³ спала, я просила его благословить ее, и она улыбнулась во сне. К обеду пришли Матушка²⁵⁴ и Анета²⁵⁵; я посердилась за то, что последняя так балует своих детей; *il me devient de jour en jour plus difficile de les élever, et si je savais qu'elle s'y mêlerait tant, jamais je ne m'y serais chargée. Charles*²⁵⁶ *faisait des bêtises impardonnables, il était impertinent, je me taisais et tous les autres*

²⁵² Ленц — Готтлиб Эдуард Ленц (Gottlieb Eduard Lenz, 1788–1829), сын Фридриха Давида Ленца (1745–1809), старшего пастора евангелическо-лютеранской церкви Св. Иоанна в Дерпте и лектора эстонского и финского языков Дерптского университета [Левицкий: 2, 629–630]. Ф. Ленц был братом поэта «бури и натиска» Я. М. Р. Ленца (1751–1792), с которым Карамзин был близок в Москве. С Ф. Ленцем Карамзин встречался во время своего проезда через Дерпт в 1789, что отразилось в «Письмах русского путешественника» [Карамзин 1984: 9]. Сын Готтлиб Эдуард был преемником отца в должности пастора церкви Св. Иоанна, в 1823–1829 гг. (с перерывом) — профессор практического богословия Дерптского университета. В 1829 г. был приглашен в Петербург для участия в комиссии по выработке устава лютеранской церкви; скончался в Петербурге [Левицкий: 1, 54–55]. Г. Э. Ленц пользовался в Дерпте всеобщей любовью. Он венчал М. А. Протасову и И. Мойера по лютеранскому обряду 14 января 1817 г.

²⁵³ Катя, Катька — Екатерина Ивановна Мойер, в замужестве Елагина (19 октября 1820–1891), дочь М. А. и И. Ф. Мойеров, автор воспоминаний [Елагина].

²⁵⁴ Матушка, маменька — Екатерина Афанасьевна Протасова, урожд. Бунина (1770–1848), мать сестер Марии и Александры Протасовых, сводная сестра Жуковского по отцу. Жила обыкновенно в доме Мойеров, но в это время жила вместе со своей младшей дочерью Александрой Воейковой и ее детьми, их дом находился неподалеку от дома Мойеров. См. о ней [Зейдлиц: 13; Пирогов: 293], а также в наст. изд. статью «Проблема изучения биографического контекста (окружение Жуковского)».

²⁵⁵ Анета — Имеется в виду Анна Лёвенштерн (Anna (Annette) von Löwenstern, урожд. von Vietinghoff-Scheel), с 1814 г. жена Людвиг Лёвенштерна (Heinrich Karl Ludwig von Löwenstern [DBL], в русском варианте: Лев Павлович Левенштерн, 1783–1843), эстляндского вице-губернатора. О ней пишет Маша А. П. Елагиной 28 мая 1818 г. [Уткинский сборник: 213]. Известно, что у Левенштернов была дочь Charlotte Konstanze Katharina von Löwenstern (1815–1851), возможно, были и другие дети. Идентификация Анеты с А. Лёвенштерн подтверждается словами М. А. Протасовой в письме к Жуковскому от 7 июня 1815 г.: «Там нашли молодую госпожу Левенштерн <...> она через 8 дней должна родить, и так задумчива и грустна, что грустно станет глядеть на нее» [Там же: 148].

²⁵⁶ Карл — личность не установлена; возможно, сын Анны фон Лёвенштерн.

le laissaient faire. La petite Julie Bock²⁵⁷ vint dans l'après-dîner, les enfants se mirent à jouer ensemble, et Théodore²⁵⁸ qui était très peu sage, me fit faire des réflexions sur le sort de ma fille. Serais-je aussi un jour assez folle avec mon amour pour elle, qu'il lui sera plutôt nuisible qu'utile? Mon Dieu prive-la plutôt du bonheur d'avoir sa mère, que de l'avoir mauvaise!

Pendant <que> les enfants jouaient, je lisais Titan²⁵⁹, et cette charmante lecture me rendit bien triste. Oh comme ces deux dernières années de ma vie se sont écoulées vite! Depuis le moment que je commençais à espérer d'avoir un enfant je n'ai eu que du bonheur; chaque instant de ma vie s'est signalé par une jouissance ou par <un> souvenir agréable <Мне с каждым днем становится все труднее их воспитывать и, если бы я знала, что она будет столько вмешиваться, я бы никогда не взялась за это. Шарль (Карл) устраивал непростительные глупости, был дерзким, я молчала, а остальные позволяли ему их делать. После обеда пришла маленькая Жюли (Юлия) Бок, дети стали вместе играть, и своими шалостями навели меня на размышления о судьбе моей дочери. Неужели и я стану когда-то столь неразумной, что моя любовь к ней принесет ей больше вреда, нежели пользы? Пусть Господь скорей лишит ее счастья иметь мать, чем иметь плохую!

Пока дети играли, я читала «Титана», и эта прелестная книга глубоко меня опечалила. О, как быстро промчались эти последние два года моей жизни! С того момента, как у меня явилась надежда иметь ребенка, я была совершенно счастлива; каждая минута моей жизни была озарена радостью или приятным воспоминанием.>

Дружбе должна я лучшим и чистейшим щастьем — оно было бы совершенно, естлиб я могла вознаградить за те наслаждения того, кому ими обязана.

После кофе (который мы пили на староновом месте, и за которым мне было несносно грустно от многих милых воспоминаний) приехали Шамшевы²⁶⁰, Кнорринг²⁶¹ и Перевощиков. Просидели до 9-ти часов и говорили

²⁵⁷ Юлия Бок — Дочь Карла фон Бока и его первой жены Юлии Катерины, урожд. фон Берг (1786–1817), умершей от чахотки. В нее был влюблен старший брат Карла Тимотеус фон Бок [Салупере 1995: 62–64]. Маленькая Юлия Бок, как указала нам М. Салупере, воспитывалась в Дерпте в семействе Нолькенов.

²⁵⁸ Теодор — (Федор, Федя) Тиддебель, племянник И. Мойера.

²⁵⁹ См. выше примеч. 249.

²⁶⁰ Шамшевы — личности этих дертских знакомых Моейров установить не удалось.

²⁶¹ Кнорринг — Кнорринг Богдан Федорович (Knorring Gotthard Johann von, 1744–1825), генерал от инфантерии, участник битв при Ларге, Кагуле, кампаний шведской 1788–1892 гг., польской 1792–1794, русско-французской 1805–1807 гг., русско-шведской 1808–

о пустяках. Когда они уехали, со вздохом подумала я: вот еще день к вечности! Еще день ближе к счастью и к смерти! К ужину воротился добрый Цекель и опять болтали дружески. После ужина Мойер сидел долго подле моей постели и был очень ласков. Ночью Катька плакала и кашляла много.

13 февраля.

Сегодня начался пост: это время желала бы я прожить иначе — но нет! Едва уселись мы с детьми учиться, как пришли двое Лиlienф.<ельд>²⁶², Мd. Борг²⁶³ и просидели до 12. Потом Livenstern²⁶⁴, а за ним Тучкова²⁶⁵ с Дириной²⁶⁶, которая приезжает сюда жить для воспитания детей. Je ne suis

1809. В отставке жил в Дерпте и в своем имении Камбья (*Groß-Kamby*) под Дерптом, где Мойеры бывали в гостях.

²⁶² Двое Лиlienфельд — братья Карл и Георг Лиlienфельды. Карл Лиlienфельд (Lilienfeld, Carl Reinhold Georg von, в русской традиции Карл Карлович, 1790–1875) — участник Отечественной войны 1812 г., отставной поручик гвардии, друг «императорского безумца» Тимотеуса фон Бока, владелец имения Ней-Оберпален Феллинского уезда Лифляндской губернии, в 1840-е гг. — лифляндский ландмаршал [Салупере 1995: 71]; Георг (Georg Woldemar Johann, 1772–1835). С семьей Мойеров Лиlienфельды были знакомы через Бока и Жуковского.

²⁶³ Мd. (мадам) Борг — речь идет о Каролине (Caroline) Борг (урожд. Hofmann), с 1818 г. — жене поэта и переводчика Карла Фридриха фон дер Борга (1794–1848) [BDL]. О фон дер Борге и его дружбе с Жуковским см.: [Салупере 1987: 447–448; Салупере 1999], о ней [Языков: 44–45].

²⁶⁴ Livenstern — имеется в виду Лёвенштерн, см. примеч. 255.

²⁶⁵ Тучкова — названа в письме М. А. Мойер к А. П. Зонтаг 5 марта 1820 г.: «Тучкова, Маргарита Михайловна, урожденная Ласунская» [Уткинский сборник: 235], в письме к А. П. Елагинной 23 октября 1821 г.: «У меня здесь теперь две милые знакомые: первая — Тучкова, Маргарита Михайловна — вдова того, кому построили церковь в Бородине. Любезная, очень сентиментальная женщина все время рассказывающая о своем горе, о своей потере, скорбящая о муже и живо ищущая разных удовольствий. У нее есть приемный сын, изнеженное и хилое, но доброе дитя, прекрасный мальчик, и старая гувернантка-француженка; Тучкова совершенная доброта и воплощенная рассудительность за двоих. Я часто бывала у нее, 6 раз с августа месяца и мне там нравилось, но — дома лучше» [Там же: 264]; в письме от 8 октября 1821 она названа «добрая Тучкова» [Там же: 261]. Маргарита Михайловна Тучкова (1780–1852), урожд. Нарышкина, в первом браке Ласунская, потом жена генерала А. А. Тучкова, погибшего на Бородинском поле. После смерти сына Николая (1811–1826), смерти отца и ссылки брата-декабриста она навсегда поселилась на Бородинском поле, около построенной ею церкви, а затем приняла монашество с именем Мелании в Спасо-Бородинском монастыре, в 1845 г. была возведена в сан игумении с именем Марии и стала настоятельницей. С чем был связан конфликт между М. А. Мойер и М. М. Тучковой, неизвестно.

²⁶⁶ Дирина — Мария Николаевна Дирина, в замужестве фон Рейц (Reutz), или ее мать. М. Дирина — адресат стихотворений Н. М. Языкова («Моя богиня молодая...», «Не в первый раз мой добрый гений...», «Я обещал — и был готов...», «Счастливой милостью

plus fâchée contre Md. Toutchkof, mais j'éprouve un sentiment bien désagréable toutes les fois que je la vois. Jamais personne n'a agi avec tant de noirceur avec moi qu'elle et sa chère compagne, et l'idée que j'ai eu vraiment de l'amitié pour elle me peine <Я больше не сержусь на мадам Тучкову, но встречаясь с ней, я каждый раз испытываю неприятное чувство. Никто никогда не поступал со мной так низко, как она и ее дорогая приятельница, и мысль, что я когда-то была с ней действительно очень дружна, терзает меня>. Мойер велел стучать тарелками, чтоб принудить их скорей уехать, что удалось. Во время обеда приехал Шамшев звать нас на вечер к Кнорингу. Я уговорила добрую мою Маминьку ехать, а сама осталась с Катькой. Но едва Маминька уехала, как явилась Хвостова²⁶⁷ и просидела часа с два. Elle a beaucoup trop médis de sa ci-devant amie, et son commerce m'est bien désagréable à cause de leur guerre éternelle. Pendant qu'elle était encore là, on apporta 4 grands paquets de la poste <Она чересчур много злословила о своей бывшей подруге, и общение с ней мне крайне неприятно из-за их вечной войны. Она была еще здесь, когда принесли 4 больших пакета с почтой>. Ко мне было письмо от моего доброго друга, но я не могла его читать, покуда она тут сидела, и нетерпение мое было чрезвычайно. Наконец она уехала, Катя легла спать, а я села в своей горнице читать и отвечать на его милое письмо. Ах, мне было очень весело! Я прописала до ½ 10. Цокель приехал домой, и за ужином толковали все о женитьбе [край оторван], о должностях мушину к отечеству и женщины к семейству. Много говорил он хорошо, но, однако, я думаю, что он уже испорчен для женитьбы. Наши приехали поздно, но веселы и день кончился спокойно.

14-го.

Я начала утро приятно, Мойеру надобно было ехать рано на лекцию, и я встала прежде 7 часов. За завтраком много болтали с Цекелем, который сказал мне, что нашел меня лучше, нежели оставил, qu'il a trouvé que

судьбины...», молодая девушка, жившая с матерью в Дерпте в 1820-е гг. Их дом был одним из тех, где охотно бывали дерптские студенты. См. о ней и о ее альбоме в письмах Н. М. Языкова [Языков].

²⁶⁷ Хвостова — о Хвостовой идет речь в том же письме Елагиной от 23 октября 1821 г., что и о Тучковой, как о второй «милой знакомой»: «Хвостова, тоже генеральша, тоже воспитывающая детей, тоже ведущая большой дом, но в тысячу раз более рассудительная и значительно менее добрая, чем первая. Обе дамы так страстно соперничают между собой, что невозможно выказать немного более любезности одной, не вызвав гнева другой, и сцены, к которым это соперничество приводит, делают общение с ними бесконечно неприятным» [Уткинский сборник: 264]. Видимо, именно о такой войне между двумя дамами идет речь и в дневнике. В мае 1822 г. М. А. Мойер пишет, что Хвостова бывает у нее «почти всякий день» [Там же: 273].

mon humeur était plus riante et qu'apparemment le bonheur d'avoir un enfant me rendait moins taciturne, je me trouve moi-même changée et en bien! <Что мое настроение ему показалось более веселым, и что очевидно счастье иметь ребенка сделало меня разговорчивей; я сама чувствую себя изменившейся и к лучшему!>

Друг милый! Я тебе обязана многим! Я чувствую себя осиротевшую с тех пор, как ты меня покинул, но внутреннее довольство и воспоминания того, чем я тебе обязана, никогда меня не покинет²⁶⁸. Мы обедали у Мантейф. <елей>²⁶⁹, где я много говорила с Дорисой Анреп²⁷⁰: это доброе милое творенье без всяких претензий и аффектаций! Мы говорили много по-русски и про Россию; она звала меня к себе на вечер и просила привезти Жук.<овского> стихов, чтобы читать их вместе. Возвратившись домой, не нашли мы Маминьку дома, а М.<ойер> сидел в Цекелевой горнице. Он пришел вниз, мы послали за Маминькой, и чрез полчаса очутились мы всем семейством около кофейного стола. Анета пришла тоже. Она балует детей ужасно. После кофе поехали мы все по разным местам, 5-ро в коляске: Анета с Юлией домой, Цокель к Willebois²⁷¹, Мойер к Шамшеву а я к Дорисее. Вышед из коляски, просила я М.<ойера> приехать за мной через час, и он уехал. Вхожу в гостиную — говорят хозяйки нет дома, сестра ее сидит в ванне. J'étais donc réduite à rester avec sa petite âgée de 18 mois. Une servante venait après l'autre pour me dire que Mademoiselle Anrep avait l'habitude de se coucher après son bain. Je les assurais toujours que

²⁶⁸ Речь идет о Жуковском, который находился в заграничном путешествии и редко писал. Душевное состояние М. А. Мойер во многом объясняется этим обстоятельством.

²⁶⁹ Мантейфели — разветвленный прибалтийско-немецкий род, породненный со многими известными остзейскими родами. Имеется в виду дом сенатора и камергера, графа Андрея Андреевича Мантейфеля (Gotthard Andreas (Gotthard) Graf von Manteuffel gen. Szoëge, 1762–1832), при организации Императорского Дерптского университета бывшего одним из его кураторов от ливляндского дворянства. Давал торжественный обед по поводу открытия университета в 1802 г., однако когда Александр I, по мысли первого ректора Г. Ф. Паррота, даровал университету автономию и в 1803 г. институт кураторства от местного дворянства был ликвидирован, не получил места попечителя Дерптского учебного округа. Мантейфель был отправлен попечителем в Казань, куда он так и не доехал, и вышел в отставку [Петухов 1902: 154–155].

²⁷⁰ Анреп Дориса — Anna (Dorothea) Elisabeth von Anrep (1798–1869), дочь майора Otto Johann von Anrep (1766–1834), в 1832 вышла замуж в Дерпте за Фридриха Сиверса [ГН: 13]. Благодарю Т. К. Шаховскую за консультацию. Д. Анреп была двоюродной сестрой генерала Романа Романовича Анрепа, участника войны 1828–1829 гг., упомянутого Пушкиным в «Путешествии в Арзрум».

²⁷¹ Willebois — Villebois, Вильбоа. Потомки адмирала Н. П. Вильбоа и генерала А. Н. Вильбоа, владельцы имения Сарракус (Sarakuste). В Тарту их дом находился на Рижской горе.

mon équipage allait revenir, et j'étais bien gênée. Enfin je vis paraître la bonne Emilie²⁷², que se confondit en excuses pour sa sœur. Nous restâmes une heure ensemble et je me suis beaucoup [тут пропущено одно слово] dans sa société. Moier vint me chercher, nous soupâmes seuls et nous <nous> séparâmes tous très contents les unes des autres et de la journée <Итак я была принуждена остаться с ее малышкой, которой всего 18 месяцев. Заходила то одна, то другая прислуга, чтобы сообщить мне, что мадемуазель Анреп имеет привычку отдыхать после ванны. Я их заверяла, что за мной вот-вот придет экипаж, и мне было очень неловко. Наконец появилась добрая Эмилия, она рассыпалась в извинениях за свою сестру. Мы провели вместе час, и я чувствовала себя удобно (?) в ее обществе. За мной приехал Мойер, мы поужинали одни и расстались довольные друг другом и прошедшим днем>.

Среда.

Я собиралась долго спать, и вместо того встала очень рано. За завтраком были большие споры об большом выигрыше в Головинской лотерее²⁷³. Маминька и Цокель его желали, а мы с Мойером уверяли, что он был бы причиной множества несчастий. Ах, я бы желала быть богата или, лучше сказать, желала бы иметь один раз навсегда 200 тысяч руб. Тогда бы я послала моего доброго сына²⁷⁴ в Италию и доставила бы ему все возможные удовольствия. Заплатила бы свои долги, и поселилась бы там, где всего было бы приятнее, не заботясь ни о чем. Но 300 000 тысяч дохода ежегодно ни за что бы желать не имела (sic!)! Il y a trop de tentations pour le mal et trop de responsabilité! On n'oserait jouir de ce qu'on a de la manière dont on le souhaiterait et on pourrait devenir dépendant des coquins <Слишком

²⁷² Emilie — Emilie Henriette Antonie von Anrep (1802–1880) — сестра Доротеи Анреп [ГН: 13].

²⁷³ Головинская лотерея — «казенная лотерея», которая в XVIII в. проходила в доме адмирала А. И. Головина. В лотерее, объявленной в 1821 г., разыгрывались имения в Нижегородской, Орловской и Тульской губерниях, в том числе, имение Головина Воротынец с 4108 душами крепостных крестьян, которое должно было продаваться за долги. Информация о подготовке и ходе лотереи регулярно печаталась в «Санктпетербургских ведомостях» и широко обсуждалось. Разыгрывание в лотерею живых людей у многих вызвало возмущение (потом событие отразилось в «Захудалом роде» Н. С. Лескова и в «Бабушкиных рассказах» П. И. Мельникова-Печерского). Однако одной из причин для организации лотереи было как раз спасение головинского имения как принадлежавшего известному и заслуженному роду. Из-за дороговизны лотерейных билетов они делились на несколько частей. Розыгрыш состоялся в 1823 г., и имение Воротынец выпало на билет, разделенный на пять частей. Казна откупила имение за 1 миллион рублей по 200 тыс. за билет, и оно перешло в Удельное ведомство. См. об этом [Рахилин].

²⁷⁴ Подразумевается К. Зейдлиц.

много дурных искушений и слишком большая ответственность! Я бы не осмелилась пользоваться тем, что имею, так, как мне бы хотелось, и опасалась бы стать добычей мошенников>.

За обедом получили письмо от Хвост.<овой>, которая просила денег, и ответ М.<ойера> меня утешил. Он искренно хотел помочь ей.

После обеда читала и писала подле Катинной постели; в 4 часа приехала Хвостова и опять принялась бранить ее бывшего друга²⁷⁵. Маминька просила ее, ради великого поста, забыть все прошедшее, но вряд ли это для чего-нибудь будет! Добрая Юлия приехала за мной, чтоб везти в Робло²⁷⁶. На дороге часто вспоминала я мои бывшие прогулки! Щастливое, прелестное время жизни моей! Ах, зачем прошло оно так скоро? Мы пробыли там час, и возвращаясь в потемках, увидела я свечу у того столяра, где мы прятались во время дождя, и где я нашла люльку²⁷⁷. Невольно покатались слезы из глаз, и я благодарила Бога за то, что существую! Дома нашла Маминьку одну и пошла, было, в свою горницу писать, но скоро горница наполнилась гостями. Я разбиралась в бюро моего доброго друга, и с таким тяжелым сердцем, что грудь заболела. На всяком шагу вижу его привязанность истинно детскую ко мне и беспрестанно больше чувствую, сколько его мне недостает. Жени²⁷⁸ у нас ужинала и очень кокетствовала перед Цекелем. Мойер был на чтении у Шумана²⁷⁹, и я уже спала, когда он возвратился.

2020

²⁷⁵ См. выше о конфликтах между Хвостовой и Тучковой в примеч. 265 и 267.

²⁷⁶ Робло — видимо, следует читать: Робко, т. е. нем. *Rorkou* (эст. *Rorka*), мыза с окружающим парком, в настоящее время входит в черту города Тарту, располагается примерно в 3 км от места на улице Карлова (ныне Калеви), где находился дом Мойеров.

²⁷⁷ К. Зейдлиц, наученный столярному делу своим отчимом, сделал колыбель для Кати Мойер, бюро для М. А. Мойер (см. ниже «бюро моего доброго друга») и в 1829 г. гроб для умершей на его руках в Ливорно А. А. Воейковой.

²⁷⁸ Жени — Женни Лилиенфельд, сестра Лилиенфельдов, о которых шла речь выше, популярная в Дерпте певица-любительница [Салупере 1995: 70].

²⁷⁹ Шуман — Личность установить не удалось.

«ОТМЕЧЕННЫЕ ДАТЫ» В МИРЕ ЖУКОВСКОГО²⁸⁰

Жуковский прочно вошел в русское культурное сознание как поэт «памяти», «воспоминания», и априорно можно предполагать, что в «его мире» — множество важных дат, что они должны повторяться, фиксироваться в дневниках и письмах, обыгрываться в стихах и иных сочинениях. Однако если исключить тексты, написанные к табельным дням или историческим событиям (их мы рассматривать не будем), то таких дат и связанных с ними сюжетов оказывается немного. Мы хотели бы рассмотреть эти «отмеченные» даты, их место в мире Жуковского, в жизни его домашнего круга, его «ареопага» (как он называл своих сводных племянниц — Марию Андреевну Протасову-Мойер, Александру Андреевну Протасову-Воейкову, Авдотью Петровну Юшкову-Киреевскую-Елагину, Анну Петровну Юшкову-Зонтаг). Причем особый ореол вокруг таких дат, т. е. их особое переживание, «проживание», создавал не столько сам Жуковский, сколько М. А. Протасова. Но начало положил, по обыкновению, сам поэт.

Обратимся к известному эпизоду зарождения его любви, чтобы проследить, насколько стремительно Жуковский развивает эти отношения как в биографическом, так и в литературном плане. Напомним дневниковую запись от 9 июля 1805 г. о внезапно возникшей любви к 12-летней Маше Протасовой: «Можно ли быть влюбленным в ребенка? Но в душе моей сделалась перемена в рассуждении ее!» [Жуковский. ПСС-20: 13, 15]. И тут же, в этой записи, поэт строит планы будущей семейной жизни и выражает уверенность в том, что будет счастлив «с ней» и что «она конечно была бы со мною счастлива». Примерно в это же время он первый раз просит руки Маши у ее матери (своей сводной сестры), правда, относя этот брак к будущему, когда вернется из замышлявшегося тогда заграничного путешествия: «Вижу ее не такую, какова она теперь, но такую, какова она будет тогда, и с некоторым нетерпением это себе представляю» [Там же: 15].

²⁸⁰ Статья написана в соавторстве с Т. Н. Степанищевой.

Итак, внезапная любовь («Это чувство родилось вдруг, от чего — не знаю; но желаю, чтобы оно сохранилось») сразу же перерастает в планы счастливой семейной жизни, и все это довернется не только дневнику, но и становится предметом поэтического творчества. Нам важно проследить, как любовная лирика из области домашней поэзии (запись в альбоме, надпись в книге и пр.) постепенно переходит в печать, и биографический факт (любовь к М. А. Протасовой) становится фактом литературным. Нас, разумеется, будут интересовать далеко не все (весьма многочисленные, особенно в 1806–1812 гг.) тексты такого рода, а произведения, так или иначе связанные с датами.

В первую очередь, это день рождения Маши 16 января и день ее Ангела — 1 апреля (которые Мария Андреевна в письмах к Киреевской называла «своими» «1 апреля и 16 января»).

Когда Жуковский становится в 1808 г. редактором журнала «Вестник Европы», то уже январский № 2 он делает подарком к Машинному пятинадцатилетию, печатая там повесть «Три пояса», где героине также исполнялось 15 лет. Разумеется, в 1808 г. разгадать эту приуроченность, ретроспективно отмеченную Зейдлицем [Зейдлиц: 34], могли только два-три человека из семейного круга, но в тот момент самым главным для автора была догадка адресата. Можно предполагать, что адресат не остался в неведении, т.к. в домашней поэзии (в альбоме, подаренном Маше на 1807 г., никогда при жизни Жуковского не публиковавшемся) все чувства были выражены с предельной ясностью:

На Новый год в воспоминанье
 О том, кто всякий час мечтает о тебе!
 Кто счастье дней своих, кто радостей ищет
 В твоей лишь заключил, бесценный друг, судьбе!

[Жуковский. ПСС-20: 1, 115].

Даже если учесть заведомую комплиментарность и некоторую преувеличенность альбомной риторики, такая надпись была более чем красноречивой.

Но теперь, пусть и в зашифрованном виде, поэт стремится сделать факт своей любви фактом литературы.

В апреле того же года Жуковский публикует романс «К Нине. С английского», вольное переложение стихотворения Томаса Перси

«Песня». И опять публикация имеет знаковую хронологическую приуроченность — на этот раз к именинам Марии Андреевны. В оригинале стихотворение было обращено к невесте Перси Анне Гутеридж и содержало обращение Nancy, которое было передано по-русски именем Нина²⁸¹. В комментариях Н. Б. Реморовой подробно прослежена эволюция от более раннего текста (конца 1805 – начала 1806 г.) к печатному варианту и отмечена адресация произведения М. А. Протасовой (см.: [Жуковский. ПСС-20: 1, 516–518]). Нам сейчас важно не просто напомнить эти известные факты, но подчеркнуть, что Маша получает литературное имя — Нина, которое, как всем памятно, в России в начале XIX в. носило именно литературный или светский характер. Это имя неоднократно использовалось Жуковским и в дальнейшем в лирических текстах, адресованных Марии Андреевне²⁸². Например, «Песня» («Мой друг, хранитель ангел мой...» — из Фабра д'Эглантина) при публикации была снабжена датой — 1 апреля, а в альбом Маше вписана под заглавием «К Нине». Затем в печатной версии поэт ставит криптоним NN (становящийся как бы сокращением от *Нина*). В конце 1808 г. появляется еще одно стихотворение «К Нине. Послание» («О, Нина, о Нина, сей пламень любви...»), где проявились многие важные мотивы любовной лирики Жуковского (возможность любви после смерти, сохранение на небе чувства к покинутой на земле возлюбленной, вечная верность в разлуке). Использует Жуковский и «рискованную» композицию, когда сначала «опасный» тезис как будто бы утверждается:

²⁸¹ Многочисленные примеры использования имени *Нина* в русской литературе приводит А. Б. Пеньковский в книге «Нина: Культурный миф золотого века русской литературы в лингвистическом освещении». Исследование концептуально не всегда убедительно, но ценно обилием исторического материала. В частности, Пеньковский указывает, что имя Нина часто использовалось как домашнее, заменявшее не только имя Анна, но и Екатерина, Анастасия, Антонина и некое др. [Пеньковский: 363–364].

²⁸² Вопрос об актуальных для Жуковского претекстах его «Нины» нуждается, конечно, в дополнительном изучении. Возможно, что не только перечисленные Пеньковским стихотворения Державина, И. М. Долгорукова и менее значительных авторов указали Жуковскому на это имя, но и театральные постановки («Нина, или Безумная от любви» — опера и балет на один сюжет). Сейчас важнее указать на то, что Жуковский использовал это имя прежде всего как условное — т. е. не относимое к конкретному человеку, скрывающее реального адресата, точнее даже — относимое к любому адресату (имя условное легко перестает быть личным).

Ах! Самое небо мне будет изгнанием,
 Когда для бессмертья утрачу любовь!
 [Жуковский. ПСС-20: 1, 131] —

а затем опровергается:

О Нина, я внемлю таинственный голос:
 Нет смерти, вещает, для нежной любви.

Смерть сопрягает влюбленных «теснейшим союзом», умерший возлюбленный станет незримо сопровождать свою избранницу:

Я буду хранитель невидимый твой,
 Невидимый взору, но видимый сердцу <...>
 Я буду твой спутник, я буду с тобой
 Делиться священным добра наслаждением....

Разлука становится в стихотворении сладостным меланхолическим чувством, которое окрашивало и мотивы элегии «Вечер», ставшей литературным воплощением пейзажа Мишенского — окружающей поэта и девиц Протасовых природы. Эта элегия приобщала учениц Жуковского к самому механизму творчества как преобразования и пересоздания реальности («прекрасное в словах пересоздать») ²⁸³. Далее в послании «К Нине» разлука обещала «Присутствие Бога ²⁸⁴, бессмертья награду, / И с милым свиданье в безвестной стране», а завершался текст апофеозом свободы, которую приносит смерть, и утверждением бессмертия:

О Нина, о Нина, бессмертье наш жребий.

Важность этого стихотворения для М. А. Протасовой, как напомнила в своем комментарии Н. Б. Реморова, засвидетельствована ее письмом Жуковскому от 6 сентября 1819 г.

Однако, возвращаясь к 1807–1808 гг., заметим, что друзья Жуковского скоро начали догадываться, что его любовная лирика получила биографическую подоплеку. Имя возлюбленной по-прежнему табуируется (и, заметим, эта привычка сохранится у Жуковского надолго даже в переписке с близким ему А. И. Тургеневым, участвовавшим

²⁸³ Для старших племянниц Жуковского таким «текстом приобщения» стало уже «Сельское кладбище» (см. воспоминания А. П. Зонтаг [Воспоминания: 102]).

²⁸⁴ Ср. известный фрагмент из «Невыразимого» — «Присутствие Создателя в создании».

в хлопотах о разрешении на брак и отлично знавшим, о ком идет речь). Жуковский предупреждает о нежелательности всякого рода насмешек или пересудов насчет его чувства (ср. рассуждения в письме к А. И. Тургеневу от 9 декабря 1807 г. — [Жуковский 1895: 41]).

Ситуация с использованием имени Нина как литературного имени возлюбленной, видимо, также осложнилась — скорее всего, любовная лирика Жуковского привлекла внимание Е. А. Протасовой, которая сделала соответствующие выводы. Но поэту не хотелось расставаться с ним (другое литературное имя Маши — Темира — не прижилось). Тогда он придумывает остроумный ход, который должен был обезопасить его и его текст от подозрений Екатерины Афанасьевны. В 1812 г. Жуковский пишет стихотворение «Нина к своему супругу в день рождения», которое датирует 1 июня (при жизни оно не печаталось и осталось на уровне «домашней» поэзии). Оно было написано как бы от имени Анны Ивановны Плещеевой, жены приятеля Жуковского, которую в семье звали Нина, и адресовалось ее супругу Александру Алексеевичу Плещееву, хозяину Черни, ко дню его рождения (именно 1 июня)²⁸⁵. В нем выражены заветные мысли самого Жуковского о семейной жизни (то, что в его дневниках связывалось с мечтами о Маше). Но формальных претензий ему предъявить не могли.

Однако вскоре, 3 августа 1812 г., — в день рождения А. И. Плещеевой (тоже памятная дата) произошла давно назревавшая катастрофа — после исполнения Жуковским романса на его собственные слова «Пловец». Если знать контекст, то он перестает казаться таким «невинным». К этому дню Жуковский тщательно готовился. Кроме «Пловца» он написал стихотворение «К А. И. Плещеевой» («В час веселый всяк пророк...»), с упоминанием 3 августа и имени Нина как домашнего имени адресата, шутивное обращение в стихах к Е. А. Протасовой («Скажите, Катерина...») с обещанием оставить баллады, а также шутивную «Речь», обращенную к А. А. Плещееву («О Братья! Хлеб-соль ешь, / А правду так и режь!»). Однако кульминацией дня

²⁸⁵ Примечательно, что в этом сюжете задействованы Плещеевы — семейство, известное в истории русской культуры по роли в биографии и творчестве Карамзина; одно из провинциальных дворянских семейств, создававших «лицо эпохи» (см.: [Лотман 1987а: 242–254]).

должен был стать «Пловец», который, по-видимому, задумывался как публичная акция (пусть и в близком кругу), призванная предать гласности заветные намерения Жуковского, и она не была неожиданной для Марии Андреевны. Во всяком случае, в своих письмах к Жуковскому она дважды возвращается к этой дате: «Сегодня 3-е августа! Как я находила себя счастливо в этот день!» (1820 г. — [Уткинский сборник: 240]) и особенно 2 августа 1819 г.: «Завтра бывал счастливый для меня день. Сердце все еще не перестало роптать. — Но ни слова о грустном» [Там же: 220]. Если бы этот день ассоциировался у Марии Андреевны только с эпизодом изгнания Жуковского из дома (что произошло после исполнения «Пловца»), то она вряд ли дважды говорила бы о нем как о счастливом. Скорее всего, в связи с 3 августа и предстоящим праздником в доме Плещеевых (а может быть и в этот день) перед намечавшимся отъездом Жуковского в армию, перед разлукой с неизвестным исходом (поэт ехал на войну), произошло их решительное объяснение.

День рождения Маши 16 января еще раз появляется в стихах Жуковского в 1814 г. — в ореоле надежды. Он едет к Лопухину, надеясь добиться поддержки и разрешения на брак: «Прелестный день, не обмани...» [Жуковский. ПСС-20: 1, 301]. А на свой день рождения в этот год он пишет стихотворение, в котором также присутствует образ Марии Андреевны:

Мне ангел, мой хранитель,
Твой вид приняв, сказал: «Я друг навеки твой!»
В сем слове *все* сказал небесный утешитель [Там же: 305].

Стихотворения эти явно парные, с общими темами и образами, должны были «отметить» для поэта и его читательницы важные даты и обозначить новые принципы их отношений (*дружба навеки*).

Следующая «Машина» дата, которая входит в поэзию Жуковского — это 9 марта 1823 г. Так называется стихотворение «Ты предо мною стояла тихо...», что подтверждается и автографом [Там же: 2, 618–619]. Уже давно И. М. Семенко доказала, что дата 19 марта, иногда до сих пор фигурирующая в изданиях лирики поэта в заглавии, является ошибочной (видимо, восходящей к Зейдлицу — см.: [Зейдлиц: 134]), и что поэт фиксирует в названии момент последнего свидания

в Дерпте перед отъездом в Петербург, а не день, когда, согласно легенде, он получил известие о кончине М. А. Мойер [Семенко: 35].

Но на этом неясности не заканчиваются, поскольку мы до сих пор не знаем достоверно дня ее смерти. Число, если и присутствует, колеблется между 17 и 18 марта²⁸⁶ и основывается на письме Жуковского к Елагиной от 28 марта 1823 г., опубликованном К. Зейдлицем и отсутствующем в Уткинском Сборнике. Жуковский называет днем своего отъезда из Дерпта после последнего свидания 10 марта, что еще согласуется со стихотворением, т. к. в письме он пишет: «Было поздно, когда я выехал из Дерпта, долго ждал лошадей, всех клонил сон». Из-за задержки с отъездом прощание растянулось:

Я сказал им, чтобы разошлись, что я засну сам. Маша пошла наверх с мужем. Сашу я проводил до ее дома <...> Возвратясь, проводил Машу до ее горницы; они взяли с меня слово разбудить их в минуту отъезда. И я заснул. Через полтора часа все готово к отъезду <...> Она спала, но мой приход ее разбудил: хотела встать, но я ее удержал. Мы простились; она просила, чтоб я ее перекрестил, и спрятала лицо в подушку, и это было последнее на этом свете! И через десять дней я опять на той же дороге, по которой мы вместе с Сашей ехали на свидание радостное, и с чем же я ехал? [Зейдлиц: 132].

Уже тут мы видим некоторую несогласованность в датах: в стихотворении названо 9 марта, в письме днем отъезда названо 10-е. Далее в том же письме называется 17 марта, но из контекста не явствует, имеется ли в виду день кончины или только начало родов, от которых Мария Андреевна скончалась: «В субботу 17-го марта она почувствовала приближение решительной минуты. Ребенок родился мертвый, мальчик. Она потеряла память, пришла через несколько времени в себя; но силы истощились, и через полчаса все кончилось!» [Там же]. От хронологической неопределенности этого текста датой кончины

²⁸⁶ Из письма Лады Вуич от 2 мая 2011 г.: «Наверно, у меня уже был случай Вам сказать, что в отделе Рисунка в Русском музее хранится чертеж (проект) машинного надгробия, выполненный Жуковским в Дерпте в апреле 1823 г., на котором им указана дата ее смерти — 18 марта. При этом, очевидно, он сам не был на похоронах. В том же письме Авдотье Петровне (28 марта) он пишет: “и с чем же я ехал! Ее могила, наш алтарь веры, недалеко от дороги и ее первую посетил я”. Надпись: “Maria Moier / geboren / Protassow / geboren 16r Januar 1793 / gestorben 18 Marz 1823”.

называется то 17, то 18 марта. Дата отъезда Жуковского из Петербурга также колеблется. Согласно неясному свидетельству А. И. Тургенева, повторенному Зейдлицем, поэт узнал печальную весть от случайно встреченного на улице незнакомого человека (надо полагать, приехавшего из Дерпта) 19 марта и сразу собрался в дорогу. Сам Жуковский писал Елагиной: «И через десять дней я опять на той же дороге». Однако никто, кажется, не задавался вопросом о том, как могло извещение о кончине М. А. Мойер, если она произошла 17-го или тем более 18-го, достичь Петербурга уже 19 марта. Тем более что Жуковский, описывая реакцию близких, окружавших Машу в эту минуту, пишет: «Они все сидели подле нея, <...> и никто не смел четыре часа признаться, что она скончалась» [Зейдлиц: 132]. Следовательно, весть о смерти не могла облететь город сразу. Разумеется, приезжий в столицу мог, по случайному стечению обстоятельств, встретить Жуковского на улице в день своего прибытия в город, но частный человек (не правительственный курьер) не мог доехать из Дерпта в Петербург менее чем за двое суток. Кроме того, из письма поэта не явствует, присутствовал ли он на похоронах: «Знакомый и незнакомый прислали цветы, чтоб украсить стол, на котором лежали наши два ангела <...> Она казалась спящею на цветах. Все проводили ее, не было никого, кто бы о ней не вздохнул» [Там же: 133].

Никакого документального свидетельства о дате кончины до сих пор не имелось. Однако недавно в Эстонский исторический архив поступили новые материалы и среди них — фонд Успенской церкви г. Тарту, где отпевали М. А. Мойер, ранее в архиве отсутствовавший. По нашей просьбе замечательный архивист Т. К. Шор разыскала в соответствующей книге запись о смерти Маши. Вот она:

1823, 22 марта Дерптского университета профессора Ивана Филиппова Мойера жена Мария Андреевна умре натуральною болезнию с покаянием двадцати шести лет; Требу сию совершили Дерптской Успенской церкви священник протоиерей Алексей Соколовский, диакон Иоанн Лебедев, дячок Иван Иванов, пономарь Василий Ефимов [ЭИА. Ф. 1279. Оп. 1. Д. 426. Л. 163 об.]²⁸⁷.

²⁸⁷ Сердечно благодарим Т. К. Шор за неоценимую помощь.

Как мы видим, этот документ еще более запутал дело. Ясно, что запись производилась задним числом, т.к. указаны имена священнослужителей, совершивших отпевание. Возможно, что произошла ошибка, и по недосмотру указан не день смерти, а, например, день похорон, поскольку даже возраст умершей назван ошибочно — в марте 1823 г. М. А. Мойер было уже 29 лет. Но других документов (например, записи в университетском деле Мойера, объявления в газете “Dörptische Zeitung”) просто нет. Так что сейчас дата так и покрыта тайной, хотя для Жуковского основное значение имело то, на чем он сделал акцент в стихотворении — момент последней встречи с Машей на этом свете.

Если теперь вернуться к проблеме «памятных дат» в мире Жуковского, включая в этот «мир» и его «дом», его «семью», и попробовать выделить разные типы отмеченных дней, то, в первую очередь, как мы видели и на примере самого Жуковского, это семейные даты — дни рождения и Ангела близких людей.

Например, М. А. Протасова-Мойер пишет Жуковскому 2 февраля 1820 г.:

29 и 30 января прошли: я их праздновала *хорошо*, так как их достойно в твоём отсутствии праздновать должно. Блудова пословица «приберег Бог сердцу милого», сделала из меня лучшего, деятельнейшего человека, и мы пили за твоё здоровье в *большом* обществе. — Я не скажу, чтоб мне грустнее обыкновенного было об тебе. *Ты* у меня на сердце так, как должно, в будни и в праздники; но прошедшее больше бунтовало, и Катька своими голубыми глазами не всегда могла усмирить бурю [Уткинский сборник: 250].

В семье было принято поздравлять с «личными» датами, отсутствие поздравления горько переживалось. Ср. письмо М. А. Мойер осенью 1819 г. к Жуковскому о дне рождения Екатерины Афанасьевны: «Вы забыли ее 1 октября, и признаюсь тебе, что она об этом поплакала». К этим числам старались приурочить другие знаменательные события: например, Е. А. Протасова намечала день свадьбы Маши и Мойера на 11 января, день рождения А. П. Елагиной (план не осуществился, свадьба состоялась на несколько дней позже).

Однако гораздо важнее были для Марии Андреевны «тайные даты» — дни и числа, которые напоминали ей об истории ее отношений

с Жуковским. Записи здесь не всегда ясны или двойственны, т. к. подвергнуты строгой автоцензуре²⁸⁸ и, кроме того, предназначены для двоих, которым смысл был заведомо понятен. Любопытно сравнить два фрагмента из писем Марии Андреевны — один относится к празднику Св. Троицы, с которым, по-видимому, были связаны какие-то особые воспоминания: «Завтра Троицын день; время славное, все прошедшее теснится на душу, и я благодарю Бога за него. Кто лучше меня знал совершенное счастье?» А другой — к Рождеству, которое отмечалось в доме Мойеров по немецкой традиции, весьма отличной от того, как это делалось в «русской» России. В Дерпте была елка, для которой в русском обиходе еще не было соответствующего слова, поэтому в письме к А. П. Елагиной от 24 декабря 1818 г. Мария Андреевна употребляет слово «дерево» (калька с *Weihnachtsbaum*). Благодаря свою «Дуньку» за присланные подарки *zum Heiligen Christ*, она делает важное признание: «Нынешний праздник еще милее тем, что к нему не присоединяется никакое грустное воспоминание» [Уткинский сборник: 216].

Особо следует выделить дату 21 января. Мария Андреевна пишет Жуковскому 20 января 1820 г.: «Завтра великий день в наших аналях! обнимаю тебя и прошу Бога сохранить тебя нам». Мы рискуем осторожно предположить, что это был день великого и трудного перелома, когда, приехав в Дерпт в январе 1816 г., Жуковский благословил Машу на брак с Моейром. Возможно, что дальнейшее исследование даст иное разъяснение этой дате, но пока мы не можем предложить другого решения.

Переписка Жуковского, М. А. Мойер и А. П. Елагиной содержит много умолчаний, многие письма были уничтожены, а дневники полны пустых страниц или их остатков — после того, как листы были вырваны. Читать эти документы трудно, потому что жизнь их авторов, какой она встает с их страниц, по-настоящему трагична. Однако сами они пытались до конца придерживаться известной «философии фонарей». Подобно тому, как редко расставленные фонари освещают весь путь, так и памятные даты (минуты счастья или духовной

²⁸⁸ См. в наст. изд. статью «Проблема автоцензуры в переписке М. А. Протасовой и В. А. Жуковского».

победы) освещают темное пространство между этими мгновениями. Авторы прилагают все усилия к тому, чтобы представить свою жизнь как счастливую.

Сейчас, очевидно, рано делать выводы о «поэтике дат» в творчестве и биографии Жуковского. Намеченные нами сюжеты скорее послужат предметом дальнейшего изучения и комментирования. Но интересно уже то, что поэт памяти, воспоминания либо избегал введения лично значимых дат в поэтический текст, либо стремился скрыть, маскировать их, тем самым не позволяя читателю прямо проецировать героя лирики на автора — Жуковский в очередной раз обманул исследовательские ожидания.

2006

II. СЛОЖНЫЕ ПУТИ РАЗВИТИЯ РУССКОГО «АРХАИЗМА»

НАЧАЛО РУССКОГО «АРХАИЗМА»

Заявленная тема предполагает обращение к творческой деятельности А. С. Шишкова — признанного лидера русского «архаизма»²⁸⁹. Фигура Шишкова сложна и мало исследована, несмотря на обилие работ, посвященных полемике о «старом и новом слоге». Биографией Шишкова вообще мало кто интересовался²⁹⁰, началом его творческой карьеры — в особенности. В результате вопрос о том, каким образом появилось в свет «Рассуждение о старом и новом слоге российского языка», как и почему именно в сознании его автора сформировался или сконцентрировался комплекс основополагающих идей русского архаизма, даже не поставлен исследователями. Однако без пристального изучения раннего творчества Шишкова «начало русского архаизма» как научная проблема не может быть решена.

Писательская деятельность А. С. Шишкова началась в 1780 г., всего на несколько лет раньше, чем деятельность его будущего литературного противника — Н. М. Карамзина²⁹¹. Логика последующего развития их творческих взаимоотношений и, что еще важнее, взаимоотношений двух мировоззренческих и творческих систем — шишковизма

²⁸⁹ Использование термина, предложенного Ю. Н. Тыняновым в книге «Архаисты и новаторы», неоднократно оговаривалось в исследовательской традиции, в частности, в работах автора этих строк.

²⁹⁰ Единственная до сих пор биография, написанная В. Стоюниным [Стоюнин 1880], представляет собой добросовестный пересказ автобиографических свидетельств самого Шишкова, извлеченных из издания [Шишков 1870]. С момента написания данной статьи ситуация во многом изменилась, вышли работы о Шишкове М. Г. Альтшуллера, К. Г. Боленко и др., но все же полноценной биографии главы архаистов мы до сих пор не имеем.

²⁹¹ В 1780 г. Шишков опубликовал драму «Невольничество», тогда же поставленную в театре. Первая публикация Карамзина относится к 1783 г. Правда, иногда Шишкову приписывают драму «Благодеянии приобретают сердца» (СПб., ок. 1770), но пока его авторство никак не доказано.

и карамзинизма²⁹² — заставляет отнестись к этому, казалось бы, случайному факту достаточно внимательно.

Сравнивая жизненные и творческие пути Шишкова и Карамзина, при всем их очевидном различии, нельзя отрешиться от странной «переклички» некоторых ключевых моментов их судеб. Поясним, что мы имеем в виду:

- | | |
|---|---|
| <p>1) В 1783 г. Карамзин перевел идилию С. Геснера <i>Деревянная нога</i>²⁹³.</p> | <p>1) В 1785 г. Шишков перевел идилию С. Геснера <i>Дафнис</i>²⁹⁴.</p> |
| <p>2) В 1783–85 гг. Шишков издал свой перевод-подражание <i>Детской библиотеке</i> Кампе — один из первых опытов литературы для детей на русском языке²⁹⁵.</p> | <p>2) В 1785–89 гг. Карамзин сотрудничал в первом русском журнале для детей <i>Детское чтение для сердца и разума</i>, где активно переводилась <i>Детская библиотека</i> Кампе²⁹⁶.</p> |
| <p>3) Во второй половине 1780-х гг. становление Карамзина происходило в так называемом масонском доме в Москве, под непосредственным воздействием Н. И. Новикова и его круга.</p> | <p>3) Есть основания полагать, что Шишков (видимо, как и Карамзин, не будучи членом масонской ложи²⁹⁷) был в 1780-е гг. связан с петербургским масонским кругом, в частности, с кругом «Общества друзей словесных наук» (в свою очередь, связанным</p> |

²⁹² Нам уже приходилось развивать мысль о том, что архаистическая система полемична по своей природе (см. в наст. изд. статью «Проблема литературного авторитета в русской критике 1800–1810-х гг.»). Она сформировалась в процессе сложного отрицания противоположной системы воззрений (условно говоря — карамзинистской), которая, в свою очередь, не могла оформиться вне соотношения с шишковизмом. Ср. ставшее уже общепринятым утверждение Ю. М. Лотмана: «*Беседа* была абсолютно необходима карамзинистам для определения собственной позиции» [Лотман 1971: 22].

²⁹³ Подробнее об интересе Карамзина к творчеству С. Геснера и о других карамзинских переводах его идилий см.: [Кросс 1969]. А. Кросс отмечает также устойчивый интерес «Детского чтения для сердца и разума» к Геснеру [Там же: 214]. Не менее важна для нас мысль автора о связи карамзинских стилистических поисков и экспериментов с прозой Геснера [Там же: 216–217].

²⁹⁴ Шишков перевел еще комедию Геснера «Евандр и Альцимина».

²⁹⁵ Собственно, этим сочинением Шишков вошел в литературу. Оно продолжало быть популярно в читательской среде еще в 1840-е гг.

²⁹⁶ Переводы в основном выполнял друг и литературный учитель Карамзина А. А. Петров. Хотя оба причислены к членам масонской ложи в исследовании [Серков] (примечание вставлено в 2023 г.).

- с Новиковым) и «Беседующего гражданина»²⁹⁸.
- 4) В 1789–1790 гг. Карамзин совершил путешествие по Германии, Швейцарии, Франции и Англии, ставшее толчком к созданию *Писем русского путешественника*. Впечатления от морского путешествия из Англии в Россию отразились в повести *Остров Борнгольм*.
- 4) Два морских путешествия Шишкова (1771–72 и 1776–79 гг.) явились источником его литературных произведений: *Разбитие русского военного корабля у берегов Швеции*²⁹⁹ и *Записки адмирала А. С. Шишкова, веденные им во время путешествия его из Кронштада в Константинополь* (СПб., 1834). Второе сочинение в первоначальном варианте было написано Шишковым на рубеже 1770–1780-х гг. в *эпистолярной* форме [РО ИРЛИ. Ед. хр. 9181]³⁰⁰.
- 5) В 1799 г. Шишков был назначен историографом российского флота.
- 5) В 1803 г. Карамзин был назначен государственным историографом.

Событий XIX в. мы касаться сейчас не будем, напомним лишь, что в 1812 г. после ссылки Сперанского Александр I хотел назначить Н. М. Карамзина на пост государственного секретаря. После его отказа выбор пал на Шишкова, который в результате вошел в историю как автор манифестов периода Отечественной войны.

Каждый из перечисленных выше эпизодов должен будет со временем стать предметом специального рассмотрения, в данной работе мы лишь отчасти коснемся одного из них. Сейчас подчеркнем главное — намеченные переключки помогают увидеть, что системы, далеко разошедшиеся в будущем, вели свое начало, по существу, из одной традиции — и общекультурной, и литературной. Шишков и Карамзин в начале пути проявили интерес к одним и тем же жанрам:

²⁹⁸ Предположения по этому поводу высказал В. П. Семенников в статье «Литературно-общественный круг Радищева» [Семенников 1936: 237–238].

²⁹⁹ Опубликовано в «Отечественных записках» П. Свиньина [ОЗ: 1821. № 20; 1822. № 21–22].

³⁰⁰ Не очень корректную публикацию см. [РС: 1897. № 5–7]. Поездка А. С. Шишкова в 1797–1798 гг. в Германию отразилась в его частных письмах к жене С. А. Шишковой [РО ИРЛИ. Ед. хр. 9180]. Маршрут этой поездки отчасти совпадает с маршрутом героя «Писем русского путешественника». См. нашу публикацию: [Киселева 1994–1996].

идиллия, нравоучительная повесть³⁰¹, эпистолярный роман-путешествие. Тем бóльшую роль в деле сопоставления двух систем в их исходной точке следует придать вопросу о «слоге». Обратимся поэтому к общим переводам из Кампе в *Детской библиотеке* Шишкова и в *Детском чтении для сердца и разума*.

Заметим сразу, что языковая проблема была вполне сознательно поставлена в обоих изданиях в предисловиях от издателей³⁰². В силу этого тексты предисловий так и провоцируют рассмотреть их, так сказать, ретроспективно, с точки зрения дальнейшего развития архаистической и карамзинистской систем воззрений³⁰³.

Вот что пишет Шишков: «Примите благосклонно, Сиятельнейшая Княгиня³⁰⁴, переведенную мною книжку: она не заключает в себе ни глубокого учения, ни высоких замыслов, ни важных рассуждений, но простым и внятным слогом забавляя учит детей благонравию» [ДБ: I, 4]. Представляется, что эта цитата без особой натяжки могла бы быть отнесена к карамзинистским декларациям 1790-х гг. В то же время предисловие к *Детскому чтению* вполне может быть воспринято как манифест архаистов 1800-х гг.:

Причина, побудившая нас к изданию <...> есть та, что доселе на отечественном нашем языке не было ничего, чтобы служило собственно для

³⁰¹ В данном случае совершенно неважно, что Шишков переводил Кампе, а Карамзин — Жанлис.

³⁰² На первый взгляд сопоставление краткого посвящения Шишкова с пространным предисловием Новикова не совсем корректно. Однако последующие переиздания «Детской библиотеки», осуществленные Шишковым, а также его высказывания об этом своем сочинении, свидетельствуют о том, что в лаконичных формулах «посвящения» изложены принципиальные для него положения, подтвержденные и развитые им впоследствии (см. «Предупреждение» в [Шишков 1806] и [Шишков 1809]).

³⁰³ Оговоримся еще раз: следует, конечно, помнить, что программные установки в «Детском чтении...» принадлежат Н. И. Новикову и являют собой в первую очередь манифестацию его взглядов. Вместе с тем надо полагать, что Петров и Карамзин были солидарны с общими установками журнала (в противном случае не могло быть речи о сотрудничестве), хотя вопрос о совпадении или расхождении их собственных позиций с Новиковым в *деталях* нуждается в специальном уточнении.

³⁰⁴ Сочинение посвящено Е. Р. Дашковой как директору Академии Наук — учреждения, издавшего книгу. Вместе с тем Шишков обыгрывает свое посвящение как обращение к даме.

*детского чтения*³⁰⁵ <...> несправедливо оставлять и собственной свой язык, или еще и презирать его. Всякому, кто любит свое Отечество, весьма прискорбно видеть многих из вас <детей. — Л. К.>, которые лучше знают по Французски, нежели по Руски, и которые вместо того, чтобы, как говорится, с матерним млеком всасывать в себя любовь к Отечеству, всасывают, питают, возрощают и укореняют в себе разныя предубеждения против всего, что токмо отечественным называется [ДЧ: I, 2–3].

Сравнивая тексты самих переводов из Кампе, мы наталкиваемся на подобные же неожиданности. Возьмем, например, окончание басни “Der Lughafte junge Ochs”³⁰⁶:

а) Голодной волк схватил его <теленка. — Л. К.> за горло и вскоре сожрал [ДЧ: I, 237].

б) Тогда голодной волк напал и на него, ухватил за горло, и начал его жрать.

Ах! Умирая сказал он со вздохом, как дурно бывает тем, которые обманывают других! [ДБ: I, 51].

Первый перевод (а) по энергии фразы со стилистически резким глаголом на конце можно скорее приписать перу «архаиста» (симптоматично, что в выборе глагола «жрать» переводчики совпали). Заключительная фраза второго текста (б) с характерными «ах!» и «со вздохом», с двумя восклицательными знаками, казалось бы, сигнализирует о его принадлежности перу карамзиниста. На самом деле все обстоит наоборот.

Иногда переводы одного и того же текста весьма близки и даже местами совпадают. Приведем для иллюстрации начальный абзац короткого анекдота о Сократе и Эсхине “Das beste Geschenk” [Campe: 3–2, 127].

а) Ученики Сократовы приносили ему иногда подарки, всякой смотря по своему имению. Один только из них, по имени Эхин, будучи беден

б) Ученики Сократовы приносили иногда к нему подарки, каждый по своей возможности. Один только

³⁰⁵ Любопытно, что «Детская библиотека» Шишкова, первая часть которой вышла за два года до «Детского чтения...», игнорируется Новиковым.

³⁰⁶ Ср.: “Da fiel der hungrige Wolf über ihn her, faßte ihn bei der Gurgel, und — ihn auf! Ach! seufzte er da bei sich selbst, indem er starb, wie sehr schadet man sich doch selbst, wenn man Andere durch Unwahrheit zu hintergehen sucht!” [Campe: 2–1, 20].

не мог ничем подарить своего учителя [ДЧ: II, 216]. Эсхин был из них так беден, что ничего ему принести не мог [ДБ: II, 107].

Мы сейчас выносим за скобки различия и намеренно подчеркиваем близость слога Петрова и Шишкова. Нас момент сходства интересует особо, т. к., по авторитетному заключению В. Д. Левина [Левин В. 1964: 172], А. А. Петров в 1780-е гг. был бóльшим «карамзинистом», чем сам Карамзин, т. е. в этот период именно в его слоге проявились языковые интенции школы будущих противников А. С. Шишкова.

В переводах Шишкова мы не можем усмотреть никакой нарочитой архаизации стиля³⁰⁷. На общезыковом фоне эпохи они в целом нейтральны и ориентированы на средний стиль. Шишков действительно пытается реализовать собственную установку на «простой», «внятный» и «забавный слог», понятую в духе сумароковской традиции. И все-таки в этих ранних переводах проявляется одна тенденция, как бы взятая из будущей языковой программы Шишкова. Она проводится пусть не всегда последовательно, но все же достаточно отчетливо — стремление «русифицировать» слог и поэтому, в частности, ориентировать его на народную речь³⁰⁸.

Для иллюстрации вновь обратимся к сопоставлению двух переводов, избрав в качестве примера отрывок из ставшей классической истории *Четыре времени года*³⁰⁹:

- | | |
|--|---|
| <p>а) В один прекрасной день Ернст поехал со своими родителями и с некоторыми из своих товарищей в ближнюю деревню, и пробыл там</p> | <p>б) В один прекрасной день Петруша с своими родителями и несколько других робятишек пошли в ближнюю деревню и целой день там пробыли.</p> |
|--|---|

³⁰⁷ Наши наблюдения вполне совпадают с замечанием, оброненным Г. А. Гуковским в связи с исследованием языка Радищева: «В XVIII веке будущие шишковцы переводили сентиментальные романы ни в малой мере не славянским слогом, и сам Шишков конкурировал с другом Карамзина Петровым и самим Карамзиным в детской литературе — переводах с немецкого также не “архаичных”» [Гуковский 1936: 189].

³⁰⁸ Мы сейчас говорим не об имитации народной речи в репликах крестьянских персонажей, а об авторском повествовании и о слоге в целом.

³⁰⁹ Ср.: “Die vier Jahreszeiten”: “Ernst ging mit seinen Aeltern und einigen Gespielen an einem schönen warmen Tage nach dem nächsten Dorfe, und sie blieben daselbst den ganzen Tag. / Rund umher sahen sie grüne Saaten und Weisen mit tausendfältigen Blumen geziert, und Auen, auf welchen junge Lämmer tanzten und muthige junge Füllen ihre Sprünge machten” [Campe: 2–1, 12].

целой день. Они видели вокруг зеленые луга, украшенные тысячами цветов, на которых прыгали маленькие ягнята и паслись разные стада. Они ели вишни и другие летние овощи и препроводили весь день в удовольствии [ДЧ: I, 67–68].

Вокруг их видна была зеленая пажить и долины, множеством цветов испещренные, и луга, на которых инде играли ягнята, инде бодрые жеребятки прыгали.

Тут они ели вишенья и другие летом растущия ягоды и проводили время очень весело [ДБ: I, 47].

Мы видим, что Шишков переводит гораздо ближе к тексту “Kinderbibliothek”, но, в отличие от Петрова, русифицирует имя героя (это он делает почти всегда). Кроме того, он использует такие «русицизмы», как «робяткишки», «жеребятки», «пажить», «инде», «вишенья», которые сразу придают тексту «русский» колорит и заставляют забыть о том, что это перевод³¹⁰.

Как раз эта тенденция нашла у Шишкова дальнейшее развитие.

В начале XIX в. Шишков недаром обратился к переизданию своего перевода «Детской библиотеки» Кампе. В это время его «архаистическая» концепция вполне сложилась и требовала реализации не только в теоретических трактатах, но и в художественном творчестве. Важно

³¹⁰ Любопытно отметить случаи, когда оба переводчика отклоняются от оригинала — здесь сразу проявляется разность языкового и, видимо, житейского опыта. У Кампе Эрнст катается на санках и делает снеговика (Mann von Schnee). Переводчики сохранили первую деталь, но в передаче второй разошлись. У Петрова возникла сугубо книжная конструкция: «делать из снегу шары» [ДЧ: I, 70]. Шишков предпочел заставить своего Петрушу «играть в снежки» [ДБ: I, 49] — видимо, кадеты Морского корпуса, где он учился и затем преподавал, частенько этим занимались. В другом месте оба переводчика не нашли адекватного выражения для передачи немецкого “Mistbeeten” (парник): “Die Weinstöcke waren mit reifen Tauben behangen; auf den Mistbeeten sah man wohlschmeckende Melonen liegen und die Zweige der Bäume wurden von reifen Früchten herabgebengt” [Campe: 2–1, 13]. В слове “Misbeeten” их, видимо, смутил «грубый» корень “Mist” (навоз). В результате Петров предпочел вообще не вдаваться в подробности, ограничившись чисто книжной формулой: «Виноградные лозы покрыты были зрелыми ягодами, а дерева зрелыми плодами» [ДЧ: I, 68]. Шишков гораздо точнее в передаче оригинала: «На лозах виноградных висели зрелые грозды, на грядах лежали благоуханные дыни, а ветви дерев от спелых плодов к земле приклонились» [ДБ: I, 48]. Данный и многие другие примеры не позволяют нам согласиться с утверждением В. Д. Левина, что Шишков, в отличие от авторов «Детского чтения», примитивизировал язык и что его «простота» «граничит с подчеркнутой элементарностью и примитивностью рассказа» [Левин В. 1964: 154].

и то, что, борясь с карамзинистами, Шишков не мог ограничиться настойчивой пропагандой произведений только высокого слога — прозаических ораторских жанров, героических поэм, светских и духовных од. Во-первых, он отдавал себе отчет в том, что такой подход к словесности и к языку (акцентирование роли славянизмов и архаизмов) неоправданно сужает их возможности и, следовательно, воздействие на читателей³¹¹. Во-вторых, бороться с противником необходимо было, вторгнувшись на его территорию, а значит противопоставив литературной продукции карамзинистов нечто в области «среднего» слога (не в строгом значении ломоносовских «трех штилей», а в более размытом значении, придававшемся этому понятию литературной практикой начала XIX в. — т. е. «не высокого» слога). Шишков был по призванию публицистом, поэзия и художественная проза занимали в его творчестве явно подчиненное место. На создание нового большого произведения в «простом забавном слоге» у него не было ни времени, ни творческой энергии, поэтому он и решил воспользоваться своим старым сочинением как основой, дополнив его на одну треть новыми текстами. Немаловажную роль сыграло и то обстоятельство, что шишковская «Детская библиотека» действительно завоевала популярность среди читателей. С гордостью подчеркивая этот факт в «Предуведомлении», Шишков не просто тешил тем самым свое авторское самолюбие. Для него факт читательской популярности служил доказательством того, что его «простой» слог может составить конкуренцию карамзинистскому стилю.

Первое, что Шишков нашел нужным сделать, переиздавая свою книгу, это изменить заглавие «Детская библиотека» на «Собрание детских повестей», специально оговорив, что меняет «чужезычное название» на «русское»³¹². В новых переводах он усилил удельный вес русицизмов и имитации простонародной речи³¹³ — с явной целью

³¹¹ Понимание многообразия и многосложности литературы было высказано Шишковым в «Разговорах о словесности» (СПб., 1811; написаны были раньше — видимо, в 1808–1809 гг.).

³¹² «Предуведомление» в [Шишков 1806] (страницы не нумерованы). Знаменитое примечание Шишкова о букве «ё» [Шишков 1809: 88] неоднократно цитировалось и обсуждалось исследователями.

³¹³ См., например: «Резвой мальчик. Зрелище для детей» [Шишков 1806].

придать текстам национальный колорит. Наиболее отчетливо мы можем проследить этот процесс, сопоставив стихотворение «Щастливой мужик» с оригиналом — стихотворением Overbeck'a "Der glückliche Bauer"³¹⁴. Сравнение приводит нас к выводу, что Шишков гораздо свободнее чувствует себя по отношению к переводимому тексту, чем в ранних переводах. Сохраняя самый общий смысл, он сильно трансформирует текст и даже жертвует ссылкой на Божественный авторитет, сосредоточивая все усилия на создании национального колорита. Для немецкого автора было существенно, что Бог не одобряет жизни, отличной от простых законов крестьянского бытия, близкого к природе и продолжающего «старые» традиции. У Шишкова весь акцент перенесен на противопоставление русских крестьян и дворян. Стихотворение написано не только с точки зрения крестьянина, но и его языком — точнее, той искусственно сконструированной по литературным канонам XVIII века речью, которую Шишков выдает за реальную народную речь. Крестьянин — носитель речи оказывается поэтому

³¹⁴ В силу важности для нас этого текста и для большей наглядности придется привести эти два текста полностью:

Der glückliche Bauer

Ihr, schwaßt mir da von einem Bauer
Nicht so verächtlich, bitten wir!
Denn, wird ihm gleich sein Leben sauer,
So lebt er besser doch, als ihr.
Sein schwarzes Brot und seine Butter
Ißt er mit Lust, er ißt sich satt;
Für seine Stiere hat er Futter,
Hat Alles, was man nöthig hat.
Sein Leben wird von Gott gesehen,
Und eures auch; allein, allein
Mit eurem Schmaus und Müßiggehen
Kann eures ihn so leib nicht sein.
Euch neid' ich nicht. Von eurem Essen
Und eurem Trinken würd' ich krank;
Ich würde Gott und mich vergessen,
Ich feister Bauer! Schönen Dank!
Wir wollens bei dem Alten lassen;
Eßt Schnepsenkoth, eßt Austern ihr!
Die Alten, die nur Eicheln aßen,
Die waren besser wol, als wir.

[Campe: 2-1, 124]

Щастливой мужик

Пожалуйте, бояре, вы не байте
С насмешкою о мужиках такой,
И что по больше вас, вы его знайте
Живем довольны сами мы собой.
В трудах без всяких прихотей жизнь наша
Без зависти и без хлопот течет.
Ломть хлеба чорнова, да щи, да каша,
Как есть у нас, так нам и горя нет.
Нам ваши всяки лакомства не сладки,
От жиру наш живот не заболит;
До ваших слизких устриц мы не падки,
Мужик без кислаго лимона сыт.
Перин мы мягких с скукой и заботой
Слезами ночью, право, не кропим;
Но утомленные дневной работой
В избе своей раскинувшись храпим.
Хоть хлеб свой в поте мы лица снедаем,
Но по трудам приятен нам покой;
Забавны песни громко воспеваем,
Как с поля веселясь идем домой.

[Шишков 1806: 142]

носителем и естественного природного (как у Овербека), и русского национального начал.

Шишков в 1800-е гг. продолжал использовать те же приемы, которые он взял на вооружение в молодости и которые составляли новацию русской литературы 1770–1780-х гг., стараясь расширить, углубить и популяризировать эти достижения. Для литературы начала XIX в. это был, конечно, пройденный рубеж. Для этого этапа русской культуры борьба Шишкова за народность литературы как составная часть его «архаистической» концепции, при всей спорности его теоретических постулатов и полемическом отношении к ним современников, была гораздо плодотворнее, чем его «практические иллюстрации» к собственным теориям. Шишков-писатель, когда-то шедший к своим идеям через литературную практику, в 1800-е гг. был вытеснен Шишковым-публицистом и идеологом и был вынужден сдавать позиции в литературе карамзинистам — тем самым, с кем когда-то шел параллельной дорогой, а теперь непримиримо враждовал.

РУССКИЙ «АРХАИСТ» В ЕВРОПЕ

В эпоху противостояния «архаистов» и «новаторов» жанр путешествия, тем более путешествия по Европе, казалось бы, однозначно был закреплен за карамзинистским лагерем. «Письма русского путешественника» Карамзина дали классический образец жанра романа-путешествия, вызвавшего целую серию подражаний (В. В. Измайлов, П. И. Шаликов, В. Л. Пушкин и др.), полемических и сочувственных ассоциаций как в современной им, так и последующей русской культуре [Лотман, Успенский 1984: 530–533].

Карамзинские «Письма» задали русскому читателю важную константу: «Россия есть Европа» [Там же: 564]. Европа осваивается карамзинским путешественником как внутренне «свое» пространство. Такая позиция не исключает критики европейской действительности и постоянного соотнесения европейских впечатлений с воспоминаниями о России. Европа и Россия — две параллельно развивающиеся темы «Писем», и присутствие в заглавии слова «русский», при многообразии заложенных в нем значений, подчеркивает важность «русского» субстрата. Однако именно открытость Европе составила основу карамзинистской культурной программы. «Европеизм» оставался ведущим признаком позиции как самого Карамзина, так и карамзинского лагеря в целом, на всем протяжении их сложной эволюции. Недаром в преддверии работы над «Историей государства Российского» Карамзин издает «Вестник Европы», где русская жизнь и история отчетливо вставлены в европейский контекст.

Отношение к Европе антагонистов Карамзина в полемике о «старом и новом слог» не требует специальной реконструкции. Однозначно агрессивное противопоставление России как «своего» пространства враждебной и чуждой Европе, пронизывающее сочинения А. С. Шишкова 1800–1810-х гг., слишком хорошо известно и избавляет от необходимости приводить соответствующие цитаты. Читая эти яростные тексты, трудно вообще представить себе их автора в роли «русского путешественника». Кажется вполне очевидным, что любое впечатление, любой отзыв Шишкова о Европе должен стать репликой к «Письмам

из-за границы» Д. И. Фонвизина с их раздраженным рефреном «славны бубны за горами!». Между тем, в действительности А. С. Шишков был одним из самых активных русских путешественников.

Будучи профессиональным моряком, Шишков в течение 30 лет постоянно участвовал в морских походах. Семнадцатилетним юношей он пережил кораблекрушение, оказался в Швеции, где прожил несколько месяцев, выучил шведский язык и имел трогательный роман со шведской девушкой — по всем канонам сентиментального романа. Он описал это свое приключение в мемуарном очерке «Разбитие Русаго военного корабля у берегов Швеции в 1771 году», впервые опубликованном в 1822 г. и затем перепечатанном в 1828 г. в XII томе «Собрания сочинений и переводов адмирала А. С. Шишкова». Произведение было создано в тот период, когда старик Шишков начал подводить итоги, настойчиво трудиться над мемуарами, стремясь донести до современников и потомков подробности своей в полном смысле исторической жизни. Однако повествование, втиснутое среди мелких полемических статей Шишкова двадцатилетней давности, которые уже не могли кого бы то ни было интересовать, затерялось и не возбудило любопытства к его юношеским приключениям. Предметов же для любопытства в его биографии было предостаточно.

В 1834 г. Шишков сделал новую попытку, напечатав «Записки адмирала А. С. Шишкова, веденныя им во время путеplавания его из Кронштада в Константинополь». И вновь, кажется, никто из современников не обратил особого внимания на это сочинение с явно архаическим заглавием, вышедшее из-под пера престарелого президента Российской Академии. На памяти людей пушкинского поколения Шишков всегда был стар, всегда печатал утомительные сочинения о языке и словесности, так что ни о его молодости, ни о морском чине как-то не задумывались.

«Записки» о «путеплавании» в Константинополь представляют собой описание почти трехлетнего путешествия, которое 22-летний мичман Шишков начал в 1776 г. и закончил лейтенантом в 1779 г. Обогнув дважды всю Европу, он почти год прожил в Италии, где много путешествовал уже по собственной воле, и девять месяцев прожил в Константинополе. Стоит вспомнить и о позднейших сухопутных

поездках Шишкова по Европе — в 1797–1798 гг. [Киселева 1994–1996] и в эпоху войны 1812–1815 гг., в бытность государственным секретарем, чтобы составить представление о масштабах и обширной географии его путешествий. Причем от каждой поездки сохранился отчет — либо в виде специального сочинения, либо в виде частных писем, что переводит эти путешествия «по казенной надобности» из фактов послужного списка в эпизоды литературной биографии А. С. Шишкова.

В неспешном старческом рассказе о «путешествии» в Константинополь хотя и ощущается стремление организовать повествование, все же нет ни игры точками зрения, ни стилизации дорожного журнала и прочих признаков художественного «путешествия». Это повествование, отчетливо ориентированное на “Wahrheit”, а не на “Dichtung”. Тем ценнее для нас авторская позиция, явно прослеживаемая на протяжении всего текста: Шишкову в Европе интересно, более того — ему в Европе нравится!

Чтобы иметь возможность задержаться в Италии и потом отправиться в Константинополь, Шишков даже переводится с одного фрегата на другой: «С одной стороны не хотелось мне разстаться с прежним моим жилищем, но как с другой без сего надлежало мне отказаться от удовольствия быть в Константинополе <...>, то и предпочел я нехотению сойти с него <фрегата «Северный Орел». — Л. К.> любопытство увидеть сию древнюю Греческих Царей столицу» [Шишков 1834: 30–31]. Задержавшись в Ливорно, Шишков усердно занялся изучением итальянского языка:

Я купил несколько Итальянских книг, и нанял себе учителя, который <...> очень любил Петрарка, имел у себя самая старинныя издания его <...>. Он толковал мне Сонеты его и песни. <...> Иногда для перемены читали мы Тасса. Высокий стихотворец сей скоро стал душу мою наполнять таким сладким восторгом и удивлением, что она от часу больше жадничала его слушать [Там же: 13].

Когда на обратном пути в Россию возникли осложнения, заставившие русские фрегаты вернуться в Италию, Шишков совсем не был этим огорчен (см.: [Там же: 87]). Единственное, что его волновало, это отсутствие у него денег на светские удовольствия и на путешествие

по Италии. Тогда он прибег к карточной игре как к средству для пополнения своего кошелька.

Без всяких угрызений совести Шишков рассказывает, как продал в Гибралтаре итальянские сувениры («безделицы»), вырученные деньги пустил в игру и обеспечил себе крупную сумму на поездку: «Никакой миллионщик не был меня благополучнее! Тотчас запираю денежки свои в сундук, и даю себе честное слово, что скорее возьму в руки горячее железо, нежели карты. Всю ночь от радости я не спал и проводил ее в разных размышлениях. <...> Воображение быть в Риме, в Неаполе, восхищали меня» [Шишков 1834: 89]. Однако через несколько страниц Шишков с той же откровенностью повествует, как чуть не проиграл всех денег своему спутнику по итальянскому вояжу — французскому (!) маркизу, в первый раз севшему за игру в банк. По накалу эмоций это описание вполне достойно быть включено в антологию «карточной» темы русской литературы 1830-х гг., поэтому решаемся привести длинную цитату:

Ему <маркизу. — Л. К.> сказали, чтобы он поставил червонец. Карта ему выиграла. Ему говорят: загни угол. Он погибает. Карта выиграла. Ему говорят загни другой. Он погибает. Карта выиграла. Тут никто ему ничего не советует. Я сам загнул третий угол. Карта выиграла.

Мне жаль стало заплатить пятнадцать червонных. Я перегнул карту его пополам, думая что убью. Она выиграла. Я стасовал карты и перегнул еще. Она выиграла. Я в пущей горячности перегнул еще. Она выиграла. Меня бросило в пот. Я остановился. Маркиз, ничего не понимая, спрашивает: что сделалось? Стали считать и сказали ему, что он выиграл двести сорок червонных. Он удивился и сказал, что не возьмет этих денег <...>. Он знал мое состояние, и думая что меня это разстроит в моей с ним поездке, тем более упорствовал и отрицался. Но я сказал, что ни под каким видом не соглашусь не заплатить ему того, что я проиграл, и чему сам причиною. Все другие молчали. Спор продолжался только между нами. Напоследок я решил оный следующим предложением: «поставьте еще карту, ежели я убью ее, так мы будем квиты; а ежели я не убью, то заплачу вам четыреста восемьдесят червонных и останусь в Ливорне». Он никак не хотел на то согласиться, но я убедил его тем, что если он и не поставит, то я заплачу ему проигранное число, останусь же и никуда не поеду, потому что мне ехать будет не с чем. Наконец он поставил, и признаюсь что я с таким трепетом метал карты, как будто бы ожидал

себе жизни или смерти. Я убил карту, и не знаю кто из нас больше обрадовался, я ли своему выигрышу, или Маркиз своему проигрышу. Вот каким странным случаем мог я лишиться удовольствия видеть Италию, и сколько бы о том во весь мой век сожалел! [Шишков 1834: 95–96].

Рассказ старика Шишкова об испытанных им в юности переживаниях хорошо вписывается в современную эпоху создания «Записок» литературу, изображающую романтические коллизии, подобные страстям героев «Выстрела» и «Пиковой дамы». Однако для нашей темы важнее «прозаический» комментарий, заключенный в последней фразе («мог я лишиться удовольствия видеть Италию...»). Дальнейшим ходом «Записок» Шишков как бы старается подтвердить, что деньги во время карточного поединка достались ему не зря. Маршрут его путешествия по Италии: Флоренция, Сиена, Рим, затем Милан, Падуя, Венеция (вместо предполагавшегося первоначально Неаполя), Феррара (где Шишков остановился, чтобы поклониться гробнице Ариосто), Болонья, вновь Флоренция и возвращение в Ливорно через Пизу, — а также описание увиденных достопримечательностей показывают, что Шишков был заправским вояжером, любознательным и любопытным. Он интересовался и архитектурой, и живописью, и театром, и народными гуляниями (ср.: «карнавал (по нашему масленица)» — [Там же: 106]).

Итак, «Записки адмирала А. С. Шишкова, веденные им во время путешествия из Кронштада в Константинополь» никак не оправдывают ожиданий ярого антиевропеизма, возвеличивания «своего» — русского — в противовес огульному осуждению «чужого» — европейского, — ожиданий, которые могли сложиться на основе знакомства с публицистикой Шишкова 1800–1810-х гг. В эпоху полемики о языке Европа присутствует в сочинениях Шишкова как идеологическая конструкция, член априорно заданной оппозиции «свое – чужое» с заранее расставленными оценками. В «Записках» перед нами проходят живые картины, никак в схему не вмещающиеся. Более того, автор и не стремится подогнать свои европейские впечатления под схему. Но ведь восприятие реальной Европы хронологически предшествовало созданию идеологической конструкции и, как видим, ее не скорректировало. Нельзя ли предположить, что в старости Шишков

просто смягчил свой гнев по отношению к Европе, не опасаясь более гибели русской культуры от рабского подражания Западу?

Проблема кажется значительно сложнее. Знакомство с «Записками» 1834 г. убеждает нас в том, что они создавались в старости на основе какого-то раннего текста дневникового характера, который до нас не дошел. К счастью, удалось обнаружить автограф одного промежуточного текста, которым Шишков явно пользовался при написании «Записок» [Шишков. Рук.]³¹⁵ и который был написан им на рубеже 1770–1780-х гг. под свежими впечатлениями от поездки.

Текст, о котором идет речь, имеет самостоятельное значение и в определенном смысле даже более интересен, чем «Записки». Он был опубликован со многими неточностями под условным редакторским заглавием «Русский путешественник прошлого века за границу (Собственноручные письма А. С. Шишкова 1776 и 1777 г.)» в журнале «Русская старина» (1897. № 5–7). Автограф, хранящийся в Пушкинском Доме, позволяет исправить неточности, вкравшиеся при публикации. Именно обращение к автографу позволяет прояснить ориентацию раннего текста на художественно организованное повествование — эпистолярный «роман»-путешествие (слово «роман» мы берем в кавычки, т. к. его можно применить лишь с оговорками).

Рукопись представляет собой не отдельные листы, а тетрадь, куда подряд переписаны письма-главы. Не только начальное обращение к «любезному другу», но и не воспроизведенный в печати характер постановки дат, нумерация писем³¹⁶, сбивающаяся после третьего письма и под конец исчезающая вовсе, а также многочисленные поправки, количество которых возрастает во второй половине тетради, —

³¹⁵ В архиве текст, в оригинале не имеющий названия, ошибочно озаглавлен «Письма (30) Шишкова А. С. к Шишковой Д. А.» (заметим, кстати, что реально писем — 26). О том, что при создании «Записок» Шишков обращался к этой рукописи, свидетельствует, кроме очевидных текстуальных переключек, поздняя запись, выполненная на л. 22 его старческим почерком: «Разныя записки. Из библии, книги Моисеовы. Исход. Глава 40» и представляющая собой соответствующие выписки на церковнославянском языке. Экономный Шишков решил использовать чистые страницы давней рукописи, которую держал в руках.

³¹⁶ Первое «письмо» озаглавлено: «1776 года августа от 2. дня. Письмо Ъ» [Шишков. Рук.: Л. 1]. Под конец текста встречаем уже такую дату: «Генваря дня» [Там же: Л. 17]. Заметим, что «Записки адмирала А. С. Шишкова» разделены на главы с тематическими заголовками.

свидетельствуют о серьезной работе с текстом, происходившей в писательском кабинете, а отнюдь не на корабле, на дежурствах или в перерывах между ними, как — в полном соответствии с жанровыми канонами — пытается уверить автор³¹⁷. Шишков явно обрабатывал свои «письма» для печати, об этом говорит и рассуждение о потенциальных читателях и об их возможном восприятии текста, которое содержится в одном из «писем»³¹⁸.

Шишков широко пользуется многими известными повествовательными приемами, присущими жанру романа-путешествия: перебивы и задержки в развитии сюжета, лирические отступления, вставные новеллы, включение чужого письма³¹⁹ и т. д.

На одной вставной новелле нам хотелось бы задержаться. В уже цитировавшемся «письме» от 4 ноября Шишков подробно и красочно пересказывает содержание «вчерашней комедии», якобы виденной им в Ливорнском театре. Ни автор, ни заглавие пьесы не названы, но из пересказа явствует, что это типичная чувствительная мелодрама с острым сюжетом, в духе Коцебу. Вот очень коротко ее содержание:

³¹⁷ См., например, начало «письма» 18 от 4 ноября: «Севодня день моего дневанья, или очередь терпеть скуку: все мои товарищи поехали на берег; один остался я на целой день на фрегате. Ты можешь вообразить себе, что мне одному сидеть не весело. Музыка не может меня занимать, потому что я ни начем играть не умею; книг со мною также нет; следовательно к проваждению времени остается мне только ходить, сидеть, лежать и думать: что все во обще весьма утешает мало. Между тем ходя в зад и вперед по каюте увидел я на столе чернилицу и перо: мысль мне пришла начать к тебе писать и тем провести часть времени» [Шишков. Рук.: Л. 9 об.]; ср.: [РС: 1897. № 7. 198].

³¹⁸ В одном из «писем», озаглавленном «Октября дватцать седмое число. Письмо 15» Шишков прибегает к вполне традиционному для жанра путешествий умалению авторской личности, на разные лады декларируя свое неумение описать Флоренцию. Затем следует рассуждение: «Хотя бы сие описание было и весьма недостаточно, однакож ты благосклонной читатель моих дружеских к тебе писем не обвинишь меня тем, что я принялся за вышшее сил моих и почти за неизвестное мне дело: ибо легко разсудишь что я пишу не для наставления тебя и **других моих читателей, ежели они когда случатся**, но для собственного себе о том напоминания в будущее время, и что б купно при сем засвидетельствовать, сколь часто я о тебе помышлял в мое отсутствие: следовательно **критика не должна устремляться** на такое сочинение, которое ни мало ей не хочет сопротивляться» и т. д. [Шишков. Рук.: Л. 7–7 об.]; ср.: [РС: 1897. № 6. 625] (выделено нами. — Л. К.).

³¹⁹ См. «Письмо 21. Ноября девятоенадсать число»: «Севодня получил я от одного приятеля с Севернаго орла <название фрегата. — Л. К.> письмо, которое присем и тебе сообщаю» [Шишков. Рук.: Л. 14–15; РС: 1897. № 7. 208–210].

некий англичанин Вилсон, состоятельный владелец суконного завода, из человеколюбия помещает у себя в доме вдову Сонбриджу с дочерью Фанни. Овдовевший вскоре Вилсон почувствовал к Фанни «силнейшую горячность» и хочет на ней жениться. Однако ее любит богатый и знатный соперник — лорд Арсей. Кроме того, оказывается, что Фанни — незаконная дочь лорда Фалкланда, но эти обстоятельства не уменьшают любви Вилсона, и вопрос о браке решен. Как изящно выражается Шишков: «Скоро потом Вилсон и Фанни вечным совокуплением утвердили пламень свой, и казалось, что желаниям их ничего более не доставало» [Шишков. Рук.: Л. 10 об.; РС: 1897. № 7. 200–201]. Но, как полагается, героев ждет испытание. Вилсон разорился, он не хочет мешать счастью Фанни и решает покончить собой. Предусмотрительно написав письма Фанни и лорду Арсею, он направляется к Темзе, чтобы утопиться. Однако его спасает незнакомец, оказавшийся отцом Фанни. Получив ложные известия о гибели соvrращенной им когда-то женщины (Сонбриджи) и дочери (Фанни), он тоже решил «обрести себе покой на дне сея реки» (т. е. Темзы). В результате — соединение всех любящих и happy end.

Любопытно отметить, что пересказ пьесы дается в двойном ключе: Шишков явно сочувствует и сопереживает и, вместе с тем, иронизирует над чувствительной мелодрамой. Это, пусть робкое, сочетание иронии и сочувствия придает всему рассказу амбивалентность и переводит его в стернианский контекст. Стернианский дух пронизывает и те страницы романа, где Шишков пишет о ценности для него собственного опыта и впечатлений³²⁰. В стернианском ключе следует рассматривать и столкновение «прозы жизни» и «поэзии вымысла», достаточно тонко проведенное в рассматриваемом письме от 4 ноября: пересказ мелодрамы обрамлен очерком итальянских театральных нравов. Автор отмечает, что билеты дешевы, «ибо за четверть рубля можно видеть лучшую оперу, и то плотят только одни благородные да иностранцы, а простой народ пускают за пять копеек и меньше» [Шишков. Рук.: Л. 10; РС: 1897. № 7. 198]. Далее Шишков показывает, на какие ухищрения вынуждены пускаться актеры для поднятия своих доходов. Во время бенефиса первый актер садится

³²⁰ См. хотя бы цитату, приведенную в примеч. 318.

при входе в театр за стол, имея пред собой серебряное блюдо, на которое входящая кладут денги кто сколько за хочет, и сии собранныя денги получает он себе не удеяя из того ни кому ничего. Сегодня вечер первого Актера, но я по нещастию лишен удовольствия видеть его торжествующаго над кучею денег и желания присовокупить ему маленькую частицу к его доходу, хотя он с великим почтением вчера вручил нам всем по билету [Шишков. Рук.: Л. 10; РС: 1897. № 7. 198].

В этом «письме», одном из наиболее «литературных» в романе, Шишков явно пытается овладеть приемами игры точками зрения, сменой планов как способами организации повествования. Он прерывает пересказ мелодрамы на самом животрепещущем месте:

Вообрази себе, как удивлены были зрители, когда актер игравший Вилсонову ролю в самое то время вышел уведомлять публику какая завтра будет комедия! Правда, что здешния зрители к тому привыкли, ибо здесь часто случается, что и в середине трагедии актеры сие делают, будучи в царском одеянии, да и не могут иначе как не в середине выходить, потому что зрители ни когда конца не дожидаются; но для меня и многих к сему непривыкших весьма сие показалось странно. Между тем, как я мысленно приготовлялся обвинять сего актера, и сердился, что он смешал мои мысли и вывел из заблуждения глаза, которыя уже было привыкли мечтать его себе подлинным Вилсоном, и заставляли душу мою соболезнавать о его состоянии и любопытствовать о его судьбине; между тем говорю оправдал он сей нектати выход свой следующею к зрителям речию весьма для него кстате: <...> Вилсон стал нещастлив <...>. Может статся жалостным состоянием своим и горестными печаль его изобразующими знаками возбудил он соболезнавание в чувствительных ваших сердцах: и так окажите над ним человеколюбие ваше завтра вечеру <...>. — Таким образом проговорил представитель Вилсона желая тем приумножить свой доход; и я думаю что за сию предисловию на клали ему рубли полтора лишних: болше нелзя полагать вразсуждении щедроты здешних зрителей <...>. Теперь до скажу конец драммы [Шишков. Рук.: Л. 11; РС: 1897. № 7. 201–202].

Продолжительная рефлексия о поведении актера, о дозволенности нарушения границы между жизнью и искусством делает это «письмо» Шишкова благодарным материалом для исследования проблемы театральности в культуре конца XVIII в.

Юношеское сочинение Шишкова, безусловно, носит документальный характер. Однако этот рассказ о подлинных событиях и личных впечатлениях облечен в популярную жанровую форму, что включает текст в иную культурную перспективу по сравнению с чисто документальными записками путешественников.

«Романный» характер текста лишней раз подчеркивается тем, что Шишков не называет имен своих спутников (в «Записках» почти все они названы³²¹). Подобный прием переводит реальных лиц в статус литературных героев, и это немаловажно, поскольку «роман» создавался вскоре после возвращения Шишкова из путешествия и вопрос об изображении в печати близких знакомых мог встать достаточно остро³²².

Что касается адресата «писем», то «любезный друг» присутствует в тексте лишь как фигура речи и лишен индивидуальных черт и биографической легенды. Относительно же автора-повествователя можно сказать с уверенностью, что это alter ego Шишкова. Для того, чтобы построить развернутый образ автора – чувствительного путешественника, у Шишкова не хватало писательского опыта, но попытки в этом направлении были им предприняты и вполне осознанно. Шишков интенсивно использует для этих целей «морской колорит» своего путешествия.

Уже в первом «письме» он мотивирует свое обращение к творчеству скукой морской жизни:

³²¹ Это дает важный материал для реконструкции шишковского окружения в молодые годы. Ср.: «Дружнее всех были со мною Василий Павлович Тимирязев, Володимир Матвеевич Ржевский и Князь Григорий Алексеевич Долгорукой» [Шишков 1834: 73]. Называются также Петр Васильевич Мятлев, родственник и друг Гаврила Ильич Бибииков (которому Шишков посвятил потом свой перевод Геснера), Николай Иванович Корсаков. В конце «Записок» сообщается о ранней смерти В. П. Тимирязева [Там же: 117].

³²² Ср. болезненную реакцию А. М. Кутузова на возможность появления его имени в печати: «Я и сам знаю мои пороки и недостатки, что ж будет, ежели они предложатся публике, изображенные искусною кистью?». Это место из письма А. М. Кутузова Н. М. Карамзину приведено в статье Лотмана и Успенского и интерпретируется как боязнь проникновения в печать «нежелательных сведений» [Лотман, Успенский 1984: 540]. Полагаем, что слова Кутузова свидетельствуют скорее о боязни публичности, т. е. самой возможности постороннего прикосновения к его частной жизни.

Я не знаю каким образом дать тебе понятие о теперешнем моем состоянии: оно хуже и несноснее, нежели привыкшему к московским веселостям щоголю быть на целой месяц заключену в худую и ни кем не обитаемую, кроме мужиков, деревню; там он покрайней мере в ясную погоду на мягкой траве спокойно уснуть может, или какое нибудь изберет для себя веселое упражнение, а мне беспокойство, скука и болезнь не дают и подумать об удовольствии. <...> Вчера претерпели мы жестокую бурю, севодня также ветер очень силен, волнение превеликое, фрегат наш из стороны в сторону бросает ужасно, и надежды к перемене ветра не видно ни малой. Нет ничего досаднее сей погоды: все трещит, все падает, все ломается, и ни где спокойного места обрести не можно. То то прямо дорогое времечко и жизнь пресладкая! Естли ходишь, так лучше кажется сидеть; когда же сидишь, так лучше кажется лежать; а если ляжешь, так лучше кажется ходить: тут не хорошо, там дурно, а в третьем месте и того хуже: куда хочешь поди, что хочешь делай, везде безпокойно, везде скучно, и ото всюду бы бежать. Вот слабое начертание скуки, господствующей между мореплавателями во время крепких и противных ветров; и в такой то находяся скуке пишу я тебе ето письмо [Шишков. Рук.: Л. 1; РС: 1897. № 5. 410].

И далее тема суровости моря и морской службы проходит через весь «роман», хотя вначале такие рассуждения преобладают, что легко объяснимо биографически: во время трехмесячного пути в Италию, с редкими и короткими остановками, море становилось практически единственным предметом описания, однако в «романе» это становится своего рода композиционным приемом (структура романа-путешествия, так сказать, сама себя организует).

В последующих «письмах» Шишков старается развивать мотивы, затронутые в первом «письме». Так, второе «письмо» полностью посвящено контрастному сопоставлению скуки морской жизни и приятности береговой [Шишков. Рук.: Л. 3; РС: 1897. № 5. 416], а в третьем пространно развивается тема дружбы:

Цена дружества стократно познается более в недрах скуки, нежели среди веселостей, хотя сей небесный дар и завсегда преисполнен удовольствием <...>. Ежели кто вкушая нелицемерного дружества сладости и провождая дни свои весело, после того каким нибудь нечаянным случаем разлученный со своим другом повергается в бездну несогласий, скуки и ненависти, тот в сем горестном состоянии своем познает совершеннее

цену дружества, и взирает напрежнее свое благополучие глазами, которых уже болше видят, нежели видели тогда, когда он действительно наслаждался оным <и т. д.> [Шишков. Рук.: Л. 3 об.; РС: 1897. № 5. 417].

Вообще морская тема вносит в текст меланхолическую интонацию. Даже морские приключения носят в «романе» Шишкова чаще всего печальный и трагический характер (см., например, описание падения матроса с мачты). Все это накладывает и на образ автора романтический отпечаток и сближает его с сентиментальным путешественником.

Мысль о том, что такое художественное решение во многом навеяно духом времени и литературной традицией конца XVIII в., подсказывает сопоставление с «Записками адмирала А. С. Шишкова...», где морская тема представлена более буднично, прозаически, иногда — не без доли иронии. Ср.:

Мы ходили взад и вперед по такому месту, где на Голландской карте, по которой мы плыли, поставлен был крестик, означавший, что тут находится подводный камень. Сей значек наводил нам не малый страх, ибо попасть в таком отдалении от берегов на камень не было бы никакой надежды никому спастись. <...> Один из Офицеров сказал: Да хотя бы и точно тут был камень, я знаю вернее средство его миновать. Какое же? спросили мы. Стараться на него попасть, отвечал он. Счисление не может быть без погрешности; и так держа прямо на него непременно пройдем мимо. Мы засмеялись, и нашли способ его надежнее всех других предосторожностей [Шишков 1834: 4].

Если продолжить сравнение «романа» с «Записками», то оказывается, что тексты значительно расходятся и по охвату материала («Записки» представляют собой законченный рассказ от начала до конца плаванья, тогда как «роман» оборван примерно на половине путешествия), и по организации повествования, и по слогу³²³. Раннее сочинение принадлежит перу еще очень неопытного автора; в нем много длиннот,

³²³ В «Записках» Шишков прибегает к цитатам, особенно из «Освобожденного Иерусалима» Тассо (приводя цитаты по-итальянски и затем в своем прозаическом переводе). Важный пласт «Записок» составляют также античные ассоциации. Приведем лишь один пример. Так, Анатолийский берег вызывает у него воспоминание о Трое, что порождает целую тираду о роли искусства: «<...> кряж земли, где стояла некогда знаменитая Троя, которой следы так исчезли, что ничего приметного не осталось. Однакож воображение работало и душа поражалась при взгляде на те места, где за несколько

довольно беспомощных описаний, следов литературного ученичества. «Записки» гораздо динамичнее, они написаны уверенным и искусственным литератором, хотя и сохраняют излишнюю обстоятельность описаний и следы нарочитой архаизации языка, присущие прозе зрелого Шишкова.

Однако возвращаясь к основному предмету наших рассуждений, подчеркнем, что характер описания европейских впечатлений и общий положительный тон отзывов о Европе не меняется. И автор юношеского эпистолярного «романа», и поздний Шишков демонстрируют открытость самым разнообразным впечатлениям, стремление наслаждаться как достопримечательностями, так и удовольствиями, удобствами европейской жизни. Вот, например, впечатления Шишкова от поездки по Тосканской долине:

Проезжая по здешним местам великое можно чувствовать удовольствие, ибо на пути такие представляются глазам предметы, на которые смотреть приятно. <...> Дороги по оной ни когда не бывают грязны, потому что возвышены и по обеим сторонам оных идут каналы <...>. Природою же и всегдашним теплом так сии места украшены, что кажется будто непрерывные сады один за другим следуют, и все вместе составляют один большой сад, в котором каменные поселенския домики повсюду разметанные представляют род беседок, а идущия в другия стороны дороги деревьями усаженные род преизрядных алей или прешпектов. Притом же иногда встречаются <...> болшия местечки на подобие наших деревень, с тою только разностию, что все сии строения из дикаго камня преизрядно выделанные <...>. Показалось мне хорошим у них также и то, что каждой земледелец имеет свой дом на той земли, которую он работает, <...> напротив того наши крестьяне преимущества сего лишены, и принуждены

пред сим веков Гектор сражался с Ахиллесом, где погиб Приам, где Елена с Парисом воздыхала, где плакала Андромаха, и откуда Эней, исхитив из пламени отца своего Анхиза, уехал за тем, чтоб воспалить любовию несчастную Дидону и построить на море чудный город Венецию. О, стихотворство! (размышляя я, ходя по пустому Азиатскому берегу и взглядывая то на гору Иду, то на небольшой остров Тенедос) какую очаровательную имеешь ты силу, когда кистию твою управляет превосходный ум и чувствующая красоты душа! Не родись Гомер и Virgiliy: сколько имен и дел, сквозь множество веков гремящих, потонули бы давно в реке забвения!» [Шишков 1834: 68–69]. В пылу красноречия Шишков даже не заметил карамзинизма «очаровательный»! В раннем тексте этот цитатный и ассоциативный пласт отсутствует.

иногда бывают занесколко верст от своей деревни земледельствовать [Шишков. Рук.: Л. 7; РС: 1897. № 6. 624].

Приведенная запись наглядно показывает, что Шишков, как и полагается русскому путешественнику, мысленно сравнивает картины Европы с Россией. Иногда такие сравнения проводятся не прямо и лишь имплицитно присутствуют в тексте (как в процитированном отзыве об итальянских дорогах присутствует суждение о русских), и мы видим, что сопоставления не всегда бывают в пользу отечества.

Рассказ Шишкова о Европе лишен идеализации. Автор фиксирует внимание на недостатках, смешных или непривлекательных, с его точки зрения, сторонах быта и нравов разных стран. Так, Шишков, выказавший себя страстным театралом, часто высоко отзываясь о театральном искусстве, последовательно критикует европейские театральные нравы. С его точки зрения, и итальянские, и английские зрители ведут себя на спектаклях слишком непринужденно. Описывая свое посещение Портсмутского театра³²⁴, Шишков замечает:

Актеры играли весьма изрядно, и когда должно было им аплодировать тогда стучали все ногами. Чрезвычайная волность иногда выходила из пределов благопристойности: многия зрители казалось не мало того не думали, что они в собрании, а всякой поступал по своей угодности: иной перебежал из ложи в ложу, прыгая через скамейки, другой резвился, третий так не учтиво лежал, что у нас и при одном не знакомом тово незделают; но все прилежно слушали и наблюдали молчание во время действия [Шишков. Рук.: Л. 3; РС: 1897. № 5. 415].

А вот впечатления Шишкова совсем из другой области. В «Писме 17» из Ливорно читаем:

Не давно был я в жидовской синагоге, куда жидаы собираются Богу молиться: она пространна и внутри хорошо украшена. Служба их отправляется чудным образом: премножество жидов собравшись иныя сидят и кричат, другия ходят в шляпах, как на рынке, а по середине стоя на возвышенном месте поп в белой одежде читает громко на распев; и видно тут

³²⁴ На это место в тексте Шишкова по публикации в «Русской старине» ссылаются в своих исследованиях М. П. Алексеев и Антони Кросс [Шекспир 1965: 54, примеч. 43; Кросс 1980: 163].

ни молчания, ни слушания, ни благочиния не требуется [Шишков. Рук.: Л. 9 об.; РС: 1897. № 7. 197]³²⁵.

Как бы то ни было, Шишкову, при столкновении с «чужим» пространством и с «чужой» культурой, не свойственны предвзятость, внутренний полемизм и даже мало присуща нравоучительность. Он старается занять позицию заинтересованного, но нейтрального объективного наблюдателя, причем, как мы уже указывали, положительные впечатления о Европе у него превалируют.

В этом отношении отзывы А. С. Шишкова о европейской жизни конца 1770-х гг. разительно отличаются от впечатлений Д. И. Фонвизина, которые мы находим в его письмах из-за границы³²⁶. Фонвизин, в отличие от Шишкова, писал реальные письма вполне конкретным адресатам, но, как известно, делал установку на то, что они выйдут за рамки частной переписки и получат хождение в публике.

У нас нет данных о том, был ли знаком Шишков с письмами Фонвизина. Думается, что касается рубежа 1770–1780-х гг., можно утверждать определенно, что нет. Впоследствии это знакомство делается более вероятным, но в любом случае оно не отразилось ни на первом, ни на втором шишковских текстах.

Фонвизин, совершающий в 1777–1778 гг. свое второе заграничное путешествие (во Францию), — человек совершенно другого круга, положения в обществе, равно как и писательского опыта, чем младший морской офицер Шишков, делающий в литературе первые робкие шаги. Фонвизин старше Шишкова на десять лет (ему уже за тридцать), он известен как писатель и занимает видное положение в дипломатическом

³²⁵ Если мы сравним это описание Шишкова с описанием франкфуртской синагоги в «Письмах русского путешественника» Н. М. Карамзина (см. письмо 41 от 31 июля), то убедимся, что разительно отличаются сами объекты, но не авторское отношение к ним. Просторная и украшенная ливорнская синагога ничем не напоминает «мрачную пещеру», где «слабо горели светильники в обремененном гниlostию воздухе», в которой побывал герой «Писем русского путешественника». У Карамзина доминирует интонация жалости, сочувствия, хотя ощущается и дистанция между повествователем и объектом описания. У Шишкова эта отстраненность подчеркнута, но нет враждебности или презрения к чужой религии.

³²⁶ Эта тема развивалась нами в докладе на конференции “Reciprocal Images: Russian Culture in the Mirror of Travellers’ Accounts. Copenhagen, 2–5 December 1994”. Публ.: [Kiseleva 1997].

мире. Ему не приходится добывать себе средства на поездку карточной игрой, как Шишкову. Правда, Фонвизин был связан секретным дипломатическим поручением, поэтому тоже не совсем волен в своих передвижениях, но, конечно, и здесь значительно свободнее Шишкова.

В конце 1770-х гг. два интересующих нас путешественника не пересеклись в своих европейских маршрутах, однако в 1784–1785 гг. Фонвизин совершил поездку в Италию, и здесь его путь в довольно большой степени совпадает с географией шишковского передвижения по Италии. Хронологический разрыв в пять лет в данном случае не играет существенной роли, т. к. фонвизинские установки в описании заграничных впечатлений не меняются, и письма из Франции и Италии вполне можно рассматривать как единый текст. Это обстоятельство позволяет сравнивать отзывы обоих авторов об одних и тех же местах.

Письма Фонвизина ярко публицистичны и имеют отчетливую идеологическую установку: излечить русских от поклонения Европе, от убеждения в отсталости России, ее нецивилизованности по сравнению с европейскими странами. Можно сказать, что основной предмет интереса Шишкова в его путешествии по Европе — Европа, а главный предмет интереса Фонвизина — Россия.

На каждом шагу Фонвизин находит все новые доказательства того, что «славны бубны за горами!» и что «господа вояжеры лгут бессовестно, описывая Францию земным раем <...> в Петербурге жить несравненно лучше» [Фонвизин 1959: 2, 420]. Не без удовольствия Фонвизин подчеркивает, что во Франции везде «мерзкая вонь <...> о чистоте не имеют здесь нигде ниже понятия» [Там же: 418]; «при таком множестве способов к просвещению здешняя земля полнехонька невеждами» [Там же: 423]; «праздность здесь неизреченная» [Там же: 439]; «развращение нравов дошло до такой степени, что подлый поступок не наказывается уже и презрением» [Там же: 462], воспитание «у французов пренебрежено до невероятности» [Там же: 483] и мн. др.³²⁷ Всякий раз, когда ему приходится отмечать нечто положительное (французские дороги, мануфактуры, кухня), Фонвизин предваряет

³²⁷ О заимствовании Фонвизинным критических материалов о Франции и французах из французских источников написано немало, начиная с П. А. Вяземского. См., например: [Стричек 1995: 320–323].

замечание словами, типа «надо отдать справедливость здешней нации» [Фонвизин 1959: 2, 463], подчеркивая тем самым свою объективность, а также и то, что на самом деле отмеченный им отрядный факт — скорее исключение на общем мрачном фоне: «Нет шагу, где б не находил я чего-нибудь совершенно хорошего, всегда однако ж возле совершенно дурного или варварского» [Там же: 439]. Даже восхищение французским театром — не безусловно: «Французская комедия совершенно хороша, а трагедию нашел я гораздо хуже, нежели воображал» [Там же: 440]. Что же касается «французской музыки», то здесь Фонвизин выносит категорический приговор: «Этаких козлов я и не слыхивал» [Там же: 425].

Не дожидаясь конца путешествия во Францию³²⁸, Фонвизин уже подводит моральный итог:

Я очень рад, что видел чужие края. По крайней мере не могут мне импозировать наши Jean de France. Много приобрел я пользы от путешествия. <...> научился я быть снисходительнее к тем недостаткам, которые оскорбляли меня в моем отечестве. Я увидел, что во всякой земле худого гораздо больше, нежели доброго, что люди везде люди, <...> что наша нация не хуже ни которой и что мы дома можем наслаждаться истинным счастьем, за которым нет нужды шататься в чужих краях [Там же: 449].

Единственное, что можно и должно, по мнению Фонвизина, заимствовать из Франции: «любовь к отечеству и государю своему» [Там же: 443]³²⁹.

Отзывы Фонвизина об Италии еще менее утешительны: «скучнее Италии нет земли на свете: никакого общества и скупость прескучнейшая» [Там же: 532]; «итальянцы все злы безмерно и трусы подлейшие» [Там же: 533]. Даже восхищение итальянским климатом

³²⁸ Ср. вывод исследователя о том, что отзыв Фонвизина о Франции является «плодом глубокого и длительного анализа, предпринятого задолго до путешествия <...> Приехав во Францию, он просто сменил “наблюдательный пункт” и направление взгляда. Теперь он созерцает из-за границы свое обширное отечество» [Стричек 1995: 316].

³²⁹ При этом достойно замечания, что даже и эта высшая похвала французам за то, что они «так привязаны к своему отечеству, что лучше согласятся умереть, нежели его оставить» [Фонвизин 1959: 2, 443], почти сразу же уравновешивается следующим замечанием: «Сколько идея *отечества и короля* здесь твердо в сердца вкоренена, столь много изгнано из сердец всякое сострадание к своему ближнему» [Фонвизин 1959: 2, 444]. Фонвизин и тут верен себе!

сопровождается замечанием: «Если все взвесить, то для нас, русских, наш климат гораздо лучше» [Фонвизин 1959: 2, 526]. Ни итальянское искусство, которым Фонвизин восторгается, ни достопримечательности, которыми он любит, ни собор Св. Петра в Риме, про который он пишет: «Кажется, что сей храм создал Бог для самого себя. <...> человеческое воображение постигнуть не может, какова эта церковь» [Там же: 531], — не отвращают неизбежного и уже ожидаемого вывода: «Рады мы, что Италию увидели; но можно искренно признаться, что если б мы дома могли так ее вообразить, как нашли, то конечно бы не поехали» [Там же: 537].

Шишков, наоборот, и в старости кончает свои «Записки» признанием: «Я, хотя и весьма желал возвратиться в отечество, однако ж с сожалением оставлял Италию» [Шишков 1834: 115].

Описания Шишкова простодушны, а отзывы, особенно о произведениях искусства, осторожны, т. к. он чувствует недостаток своего образования. Называя книгу Ш. Кошена «Путешествие по Италии» [Cochin] в качестве необходимого пособия для изучения итальянского искусства, он признается:

Молодому человеку путешествующему для рассмотрения достопамятностей в других государствах, надлежит непременно читать прежде книги, описующия тот город, в которой он въезжать намерен, да бы приуготовиться на какие предметы устремить свои примечания. Но с моей стороны надобно признаться, что сия помощь не была употреблена, и для того я конечно меньше видел, нежели бы видеть мог, когда бы не упустил с начала сию нужную предосторожность [Шишков. Рук.: Л. 7 об. – 8; РС: 1897. № 6. 627].

Конечно, как и Фонвизин, Шишков пользовался и книгой Кошена, и популярными путеводителями, поэтому при описании одних и тех же мест (например, Флоренции) оба автора близки в своих замечаниях. Сравним, например, деталь описания галереи великого герцога. У Шишкова: «Стены первых двух больших комнат уставлены все славных живописцев оригинальными портретами, которые они присылали туда списавши каждой самого себя; собраны сии портреты еще при одном из Медичей» [Шишков. Рук.: Л. 8; РС: 1897. № 6. 628]. У Фонвизина: «За великую редкость почитаются в ней две комнаты,

наполненные портретами великих живописцев, писанными собственной их кистью. Каждый мастер, сам свой портрет написав, присылал в галерею. Сие вошло в обычай и доднесь продолжается» [Фонвизин 1959: 2, 530]. Часто авторы останавливают внимание на одних и тех же картинах и статуях. Правда, Шишков и здесь простодушнее и иногда заглядывается на такие диковинки, как «мазаичной работы стол, на котором изображена по середине перловая нитка столь живо, что легко можно обманутся и почтеть оную заподлинную» [Шишков. Рук.: Л. 8; РС: 1897. № 6. 628] или «восковые работы»: «первая из них представляет жилище смерти, <...> другая моровую язву; а третья анатомленную человеческую голову» [Шишков. Рук.: Л. 9; РС: 1897. № 6. 630], для него органичен взгляд на музей как на кунсткамеру³³⁰.

Есть у авторов совпадения и в критике итальянских нравов. Но если у Фонвизина критика доминирует над всем остальным, то у Шишкова это — беглые замечания, на которых он не задерживается долго, да и по тону они гораздо мягче, чем у Фонвизина. Например:

Хотя я и слышался, что в Италии можно дешевле прожить, нежели у нас, однакож, ето вразсуждении стола и поездок не совсем правда: мудрено там издерживать мало, где жители такие великия охотники до денег, будучи сами не весьма щедры! Хлебосолство у них почитается за роскошь, и кажется они друг у друга редко обедают, разве по зову, или уж очень короткому знакомству [Шишков. Рук.: Л. 6 об.; РС: 1897. № 6. 623].

Ср. у Фонвизина: «Обедать никто никогда не унимает не по одному обычаю, а больше потому, что чужого человека унять стыдно <...> здесь живут как скареды» [Фонвизин 1959: 2, 528]. Количество подобных примеров и цитат легко умножить.

Иногда объектом критики Шишкова становятся соотечественники — русские, которые окружают его за границей, — за пристрастие к карточной игре, за раболепство перед знатью³³¹. И все же Шишков

³³⁰ Такой взгляд, введенный в русский обиход Петром I, в конце XVIII в. был уже архаичен для интеллектуальной элиты, зато вполне органичен для морских офицеров, воспитанных в среде, продолжавшей любимое дело Петра. Ср. также описание Шишковым кунсткамеры в Копенгагене [Шишков. Рук.: Л. 1 об. – 2; РС: 1897. № 5. 411–412].

³³¹ См., например, рассказ о приключении с мнимым немецким принцем, к которому все русские офицеры стремились навязаться на знакомство [Шишков. Рук.: Л. 12 об.; РС: 1897. № 7. 205].

больше радуется и наслаждается, чем критикует. Политика также мало занимает его. Пока он занят собой, своими впечатлениями, удовольствиями и своими личными горестями.

Подводя итоги, можно сказать, что раннего Шишкова еще не занимает проблема противопоставления России и Европы. Для него Европа — это «другой», но совсем не чуждый и не враждебный мир, и он рад возможности поближе с ним познакомиться. Его эпистолярный «роман»-путешествие и даже «Записки» не встраиваются в ту линию, которая ведет в русской культуре от «Писем из Франции и Италии» Фонвизина к «Зимним заметкам о летних впечатлениях» Достоевского (как можно было ожидать, исходя из репутации Шишкова-«архаиста»). Позиция молодого Шишкова по отношению к Европе как раз предвосхищает карамзинскую.

Для появления таких этапных произведений, как «Письма русского путешественника», в русской культуре должен был быть накоплен потенциал, проделана большая черновая работа: должно было быть написано множество текстов, которым не суждено было выйти на поверхность культуры. Юношеское сочинение Шишкова, создававшееся за десять лет до карамзинских «Писем», осталось неизвестным не только Карамзину, но, видимо, кому бы то ни было. Однако оно вошло в литературный фон, подспудно подготовивший почву для появления великого творения Карамзина. Читая этот наивный «роман» начинающего литератора, трудно и странно представить себе, что через десять лет его автор сделает смыслом своей литературной деятельности борьбу против течения, у истоков которого встали «Письма русского путешественника».

Шишков не родился «архаистом». Требование безусловного предпочтения России всем другим землям стало его знаменем лишь в начале XIX в. Когда именно и почему с ним произошел такой поворот, еще предстоит выяснить.

ЗАГАДКИ ДРАМАТУРГИИ КРЫЛОВА

«Этот человек загадка, и великая!» — писал о Крылове в 1809 г. К. Н. Батюшков, уже тогда признавший за своим старшим современником право на бессмертие³³². С тех самых пор разговор о загадочности бессмертного баснописца сделался уделом пишущих о нем.

Иван Андреевич Крылов (1769–1844)³³³ прожил долгую жизнь, большая часть ее прошла в Петербурге, что называется, у всех на виду. Он был своим человеком в театральном, литературном и журнальном мире столицы, регулярно посещал множество кружков, собраний, салонов, служил в Публичной библиотеке, бывал при дворе; его облик и экстравагантное поведение породили целый анекдотический эпос. Анекдотами о лени, обжорстве, неряшливости «дедушки» Крылова расцвечены мемуары и отзывы даже тех его современников, кто понимал, что это всего лишь маска, за которой скрывается один из самых закрытых от посторонних глаз и внутренне одиноких русских писателей.

Крылов не оставил дневников, письма писал чрезвычайно редко, документов не хранил, на суждения был скуп, а от домогавшихся его мнений по литературной части старался отделаться двусмысленными похвалами. Словом, Крылов тщательно отгораживался от всяких попыток вторжения в свой мир, поэтому любознательные потомки, не желающие довольствоваться анекдотами, вынуждены реконструировать его жизнь, прибегая к посредству романного повествования³³⁴, либо вновь и вновь обращаться к его сочинениям.

³³² Ср. изображение Крылова в «Видении на берегах Леты» (1809) и слова в письме 1816 г.: «Поклонись от меня бессмертному Крылову, бессмертному — конечно, так! Его басни переживут века». Этот отзыв в письме Батюшкова к Гнедичу, как и цитированный отрывок из письма к нему же 1 ноября 1809 г. приведены в кн.: [Крылов в воспоминаниях: 314–315].

³³³ Мы не будем обсуждать проблемы года рождения Крылова, который относят иногда к 1766, иногда к 1768 г.

³³⁴ Увлекательный роман «Жизнь Ивана Крылова» (М., 1985) написан тонким исследователем и знатоком творчества Крылова М. А. Гординым; он же явился инициатором моих занятий Крыловым, за что приношу Михаилу Аркадьевичу сердечную благодарность.

Известно, что Крылов несколько раз как бы заново начинал свою писательскую жизнь. Басня становится его основным и, собственно, единственным жанром достаточно поздно, со второй половины 1800-х гг. Первый этап творчества Крылова — 1780-е – начало 1790-х гг. — связан с театральной и журнально-издательской деятельностью. Однако дебютировал Крылов как драматург, и драматургия продолжала оставаться в поле его творческих интересов более четверти века. Свою первую пьесу — «Кофейница» — он написал в начале 1780-х гг., последнюю — «Урок дочкам» — в 1807 г., уже параллельно с работой над баснями. Из солидного по объему наследия Крылова-драматурга лишь одна пьеса по-настоящему пережила свое время — это долго остававшаяся запретной «Подщипа»; когда-то столь популярные «Модная лавка», «Илья-богатырь», «Урок дочкам», равно как и мало игранные или вообще не увидевшие сцены трагедии, комедии и оперы, являются теперь достоянием историков литературы и предметом интереса немногих любителей старины. Однако мы убеждены, что пьесы Крылова — как удачные, так и не совсем успешные пробы его пера — способны многое рассказать нам об этом загадочном писателе, поэтому именно поэтика крыловских пьес будет основным предметом настоящей статьи.

И. А. Крылов вступил в литературу в эпоху, когда театр был средоточием литературной жизни, и то, что он начал свой творческий путь с драматургии, знаменательно.

Уже первое сочинение Крылова — комическая опера «Кофейница» (1782–1784) — свидетельствует о том, что юный провинциал быстро сориентировался в жанровых и тематических приоритетах эпохи³³⁵.

³³⁵ Датировка «Кофейницы» не совсем ясна. Исследователи датируют ее между 1782 и 1784 гг. Биограф Крылова М. Е. Лобанов безоговорочно отнес оперу к 1784 году, считая ее произведением 16-летнего Крылова, и сделал соответствующую надпись на принадлежавшей ему рукописи ([ОР РНБ. Ф. 397. Ед. хр. 40. Л. 1]; Лобанов считал годом рождения Крылова 1768-й). Другой современник, также близко знавший Крылова, — П. А. Плетнев — полагал, что «Кофейница» написана еще в Твери (т. е. в 1782 г.). Многие ученые датируют пьесу 1783 г. До обнаружения новых документов решить вопрос датировки не представляется возможным. Однако даже если принять точку зрения,

Рубеж 1770–1780 гг. в русском театре был периодом интенсивного соперничества в жанре комической оперы (навеянного полемикой вокруг «Мельника» Аблесимова), а также временем резких столкновений между кругом Николева и кругом Княжнина [Степанов В. 1978]. Крупнейшим театральным явлением эпохи стала, как бы там ни было, постановка «Недоросля» Фонвизина (1782). Все эти события так или иначе отразились на первом тексте Крылова и во многом определили его дальнейшую театральную карьеру.

«Кофейница» насквозь литературна. Она демонстрирует включенность Крылова в тот механизм творчества, общий для литературы XVIII в., «когда писатели свободно черпали как отдельные мотивы и детали, так и схемы у своих предшественников. Основой их творчества вообще была книга, прочитанный текст, готовая словесная конструкция» [Гуковский 1929: 24]. Заметим сразу, что этот «состязательный» (как назвал его Г. А. Гуковский) принцип навсегда останется основой крыловской поэтики.

Исследователи уже давно установили, что сюжет «Кофейницы» был связан со статьей о кофегадательнице в «Живописце» Н. И. Новикова. Однако эта статья была опубликована в 1772 г., и трудно себе представить, что в поисках злободневного сюжета (требование, продиктованное сложившейся жанровой традицией) Крылов обратился к тексту десятилетней давности. Нужна была новинка, которая находилась бы в зрительском обиходе. Такой новинкой стало четвертое издание того же «Живописца», вышедшее в 1781 г. и воспринимавшееся читателями как новый текст. Под непосредственным импульсом этого издания опера и создавалась.

«Кофейница» представляет собой своего рода **драматизацию** упомянутой статьи, и, как нам представляется, не только сюжет, но и драматическая форма были подсказаны Крылову новиковским журналом. По форме статья о кофегадательнице в «Живописце» — это как бы краткий конспект пьесы. Сюжет излагается в виде отдельных сценок, обрисованных несколькими словами, с включением прямой речи

что Крылов начал работу над ней в Твери, то завершил он ее, без сомнения, в Петербурге, после знакомства с «Недорослем» Фонвизина, о чем свидетельствуют многочисленные текстуальные переключки.

персонажей: «Ваньку секут без пощады <...> он признается в покраже ложки, рассказывает, что ее продал и пропил — с кем, спрашивает боярыня — с Андреем, соседским слугою — так, кричит Скупягина, я никогда не ошибаюсь, вы оба давно казались мне ворами» [Сатирические журналы: 349] (Живописец, 1772. Ч. 1. Л. 19) и т. д. Конечно, Крылов дополняет и усложняет заимствованную сюжетную схему, причем делает это, пользуясь готовыми образцами русской комической оперы (ср. явные переключки с «Прикащиком» Николева, «Несчастьем от кареты» Княжнина, «Мельником» Аблесимова³³⁶), а также «Недорослем» Фонвизина.

Следует обратить особое внимание на то, что пока еще Крылов свободно соединяет мотивы произведений писателей-соперников, как бы игнорируя различия между ними и опираясь на то, что всех их объединяло. Насколько это соединение, этот «синтез» в «Кофейнице» разных, полемически соотнесенных друг с другом источников были сознательно избранной Крыловым творческой установкой, судить трудно. Все-таки «Кофейница» — еще несовершенное юношеское сочинение, и, возможно, Крылов еще не до конца сориентировался в литературной ситуации; в дальнейшем у него наметится явная последовательность в выборе источников.

Чувство литературного клана, партии, требовавшее избирательности в подражании «образцам», было в XVIII в. жестким законом литературной жизни, вступающим в противоречие с принципом «состязательности», закрепленным авторитетом классицистических поэтов³³⁷. В эпоху бурных и очень личностных литературных полемик активному участнику литературной жизни, борющемуся за собственное место на Парнасе, невозможно было стоять «над партиями», соединяя в одном тексте мотивы враждующих авторов. Необходимо было принять чью-то сторону в литературной борьбе.

На рубеже 1770–1780-х гг. сложность заключалась еще и в том, что борьба развернулась внутри одной — сумароковской — школы. Борьба между группировками Княжнина и Николева была соперничеством

³³⁶ На наличие переключек указал еще И. З. Серман: [Серман: 15].

³³⁷ Ср. у Сумарокова в «Эпистоле 1» образ писателя — трудолюбивой пчелы, которая «себе берет / Отвсюду то, что ей потребно в сладкий мед» (курсив наш. — Л. К.).

за приоритет на Парнасе, попыткой изменить соотношение сил в литературной иерархии [Степанов В. 1978]. При всем различии в частности (пусть даже существенных), в творчестве Княжнина и Николева и их последователей было много точек пересечения (что и сделало возможным «синтез» мотивов в «Кофейнице» Крылова). При такой творческой близости полемика неизбежно должна была выйти за пределы чисто литературной дискуссии и переключиться на личности, как это было во времена Тредиаковского – Ломоносова – Сумарокова.

Крылов вошел в литературу с явным намерением стать знаменитым писателем: для него это был вопрос социального статуса. В «Кофейнице» он ясно сформулировал свою идеологическую позицию обличителя современных нравов, но этого было явно недостаточно для завоевания видного места в литературе. Нужно было включаться в полемику, делать выбор, но для этого пока не хватало житейского опыта, и в своем следующем дошедшем до нас драматургическом сочинении Крылов остался верен тактике «состязательности», только сменил жанр.

«Филомела» — трагедия на античный сюжет³³⁸. Выбор жанра лишний раз свидетельствует о серьезности литературных планов Крылова. Источником сюжета, как и для «Кофейницы», становится новиковский журнал — «Модное ежемесячное издание», где был опубликован единственный к тому времени русский перевод «Метаморфоз» Овидия, выполненный В. И. Майковым [Модное ежемесячное издание: 1779. Ч. 3. 122–138].

Знаменитый сюжет о преступной страсти фракийского царя Теря к свояченице Филомеле, полный насилия, кровавых и жестоких сцен, переводится Крыловым на язык классицистической трагедии. Для этого он увеличивает число действующих лиц, доводя его до канона. Введены первый любовник — соперник главного героя Линсей, наперник Теря Агамет и резонер — жрец Калхант (образ, заимствованный из «Илиады» Гомера, см.: песнь 1, ст. 70). Время действия резко сжимается. Оно у Крылова не обозначено, но ясно, что от прибытия Теря с Филомелой во Фракию до его смерти проходит не более

³³⁸ Известно, что после «Кофейницы» Крылов создал еще одну трагедию на античный сюжет — «Клеопатра», текст которой не сохранился [Бабинцев 1969: 114–116].

трех канонических суток, хотя количество приключений возрастает: Филомела похищается дважды, освобождается оба раза Линсеем, два раза начинается поединок Линсея и Терeya, добавлены народное возмущение, смерть Филомелы, самоубийство Терeya. Филомела у Крылова не причастна к ужасной мести Прогнеи и до конца остается идеальной героиней — пассивной жертвой. Кровавые деяния героев-мстителей также переведены у Крылова в иной, более высокий план. Даже отвратительная в подробностях месть Прогнеи в последних словах жреца если и не оправдывается, то и не осуждается. Заключительная сентенция:

В месть беззаконью зря пролиты крови реки,
Страшитесь раздражать бессмертных, человеки!

превращает все происшедшее в обобщенный моральный урок, снимающий оценку неаппетитных деталей.

Перед нами — моральный конфликт, трагедия страсти-наваждения, которой человек не в силах противостоять. В выборе предмета, несомненно, сыграли важную роль сочинения Расина, полученные Крыловым от издателя Брейткопфа в качестве гонорара за «Кофейницу» [Лобанов: 5]. Но не меньшую роль сыграла и русская традиция, особенно уже отмечавшиеся исследователями трагедии Сумарокова (в первую очередь «Димитрий Самозванец»), Княжнина (на наш взгляд, «Дидона»), Николева («Сорена и Замир», которая была литературной и театральной новинкой середины 1780-х гг.). Конечно, Крылов стремился создать оригинальную трагедию, но как писатель он еще не сложился и мыслил готовыми литературными блоками, поэтому задача, которую он поставил перед собой, была не просто трудна, она была непомерна.

В заглавие трагедии вынесено имя Филомелы, но она отнюдь не стала центральным персонажем³³⁹. Главный герой, конечно, Терей. Сама постановка в центр отрицательного персонажа, пылающего преступной страстью, закономерно возводит «Филомелу» к «Димитрию Самозванцу», что подтверждается и составом персонажей, и даже

³³⁹ Надо иметь в виду, что часто заглавия в трагедиях XVIII в. давались по сюжету, а не по имени центрального персонажа.

их речами. Но есть и существенные отличия. Так, Терей — не тиран своих подданных, как Димитрий. Слово «тиран» употребляется Сумароковым как политический термин, и действия героя оправдывают такое словоупотребление. Наперсник говорит Димитрию:

Ты много варварства и зверства совершил,
Ты мучишь подданных, Россию разорил,
Тирански плаваешь во действиях бесчинных,
Ссылаешь и казнишь людей ни в чем не виновных
[Сумароков: 427].

Ни в чем подобном Терей не грешен. Наоборот, он говорит, что своим венцом «утверждал спокойство я сердец» (д. 5, явл. 4). Слово «тиран», как правило, употребляется Крыловым, как и Майковым в переводе Овидия, в исконно церковнославянском значении «мучитель». Но есть в трагедии случаи и иного — «политического» — употребления (особенно в речах Калханта — см., например, д. 4, явл. 5). Эта тенденция, лишь намеченная и почти не развитая, могла бы, при иных авторских возможностях, превратить «Филомелу» в политическую трагедию о добродетельном государе, который терпит крах в результате нравственного падения (подобно Мстиславу в «Сорене и Замире»). То же можно сказать и о другом моменте, связующем «Филомелу» с «Димитрием Самозванцем», — о народном восстании. Присутствующее и в «Федре» Расина, и в «Дидоне» Княжнина, оно занимает наибольшее место в трагедии Сумарокова, откуда достаточно механически перенесено в «Филомелу». У Сумарокова восстание народа вызвано бесчинствами Димитрия по отношению к подданным (его любовное преступление — лишь частный повод, но не причина восстания). У Крылова народное волнение — кара богов за нравственное преступление Теря:

Их <богов. — Л. К.> гром над варваром разрушиться готов,
Народ со ужасом его свирепству внемлет;
За истину отмщать оружие приемлет (д. 4, явл. 2),

и — одновременно — попытка отвратить от страны божью кару (д. 4, явл. 5). Не месть народа, а месть Прогнеи ужасна Терю, который восклицает в конце:

Тираны! наконец, отмщенье вы нашли,
И злобою мои злодейства превзошли.

Автор пытается усложнить образ Терея по сравнению с одноплановым образом Димитрия Самозванца. Крылов явно ориентируется на завоевания Княжнина в драматургии. Его Терей мучится любовью, раскаивается, утверждает в пороке, мстит, проклинает, умоляет о пощаде и оказывается тверд перед противником, наконец, проявляет себя как нежный отец, — однако все это происходит на столь малом временном отрезке и на столь узком сюжетном пространстве, что эти противоречивые душевные движения лишаются убедительности и даже перестают замечаться читателями. Кроме того, очевиден еще один авторский просчет: чтобы вызвать сочувствие у читателей XVIII в., Терей сделан недостаточно благородным.

Словом, Крылов выбрал характеры и интригу, по сложности тяготеющие к «Дидоне», но не справился с ними. Задача стать «русским Расином», углубить поэтику Сумарокова достижениями Княжнина, создать античную трагедию порочных страстей была не по плечу юному и неопытному автору. Видимо, Крылов сам это ощутил и отказался от сочинений в этом жанре, хотя внутренние «счеты» с трагедией остались. На биографическом уровне они проявились потом в личном конфликте с Я. Б. Княжниним, а на творческом — в создании пародийной шуто-трагедии «Подщипа».

В один год с «Филомелой» и, возможно, параллельно с ней или вскоре после нее Крылов создал комическую оперу «Бешеная семья», которую Я. А. Гордин тонко охарактеризовал как комедийный комментарий к «Филомеле» [Театр Ивана Крылова: 39]. Думается, что еще точнее ее можно было бы назвать травести «Филомелы». Конечно, «Бешеная семья» — это также еще юношеское произведение, но в ней Крылов впервые нащупывает ту линию, которая затем — в зрелых пьесах — станет характерной и наиболее сильной чертой его драматического почерка: фарсовость, обнажение театральной условности и игра с ней.

В «Бешеной семье» бурные страсти, поданные в «Филомеле» вполне серьезно, в высоком ключе, переведены в другой — сниженный — регистр и доведены до абсурда. Сюжет выведен в область чистого

смеха, и в этом отношении «Бешеная семья» представляет собой контраст по отношению к первой комической опере «Кофейница», где в центре стоят вполне серьезные социальные и нравственные проблемы. Крылов как бы требует от комической оперы чистоты жанра — вопреки доминировавшей в русском театре традиции³⁴⁰.

«Серьезность» перенесена в «Бешеной семье» в иную плоскость: это серьезность литературных задач, литературного эксперимента. «Бешеная семья» насквозь литературна, о чем свидетельствует интенсивность использования расхожих театральных ситуаций и фарсовых приемов (подмена, неузнавание, обыгрывание возраста, паденья, извлечение из-под стола, хватанье за руку и т. д.).

Как и в предыдущих литературных опытах Крылова, у «Бешеной семьи» есть своего рода «претекст», т. е. чужое литературное сочинение, от которого Крылов отталкивается для создания своего текста. Это одноактная комическая опера В. И. Майкова «Любовник-колдун». Характерно, что и для «Филомелы», и для «Бешеной семьи» опорой послужили тексты одного и того же автора³⁴¹.

Проследим ход трансформации готового сюжета.

У Майкова в молодого человека Миловидова влюблены помещица Стародумова и три ее племянницы (у Крылова также четыре женщины влюблены в одного мужчину). Интрига тоже условна, но Майков придает ей хоть некоторые черты бытового правдоподобия: действие происходит в деревне, женихи там редки, все женщины не замужем и могут претендовать на благоприятную перемену в своей судьбе, они не хотят признаваться друг другу в своих чувствах и т. п. Комизм ситуации в том, что одной из претенденток жених годится в сыновья, а тех, кому он подходит по возрасту, оказывается слишком много. У Крылова аналогичная ситуация доведена до абсурда: все четыре

³⁴⁰ В этом отношении «Бешеная семья» имеет точки пересечения с «Мельником» Аблесимова, привлекавшим зрительские симпатии именно веселостью, лишенной морализаторства.

³⁴¹ То, что в первом случае это переводной текст, не имеет принципиального значения. В «Филомеле» наблюдается и стилистическая зависимость от слога В. И. Майкова (ср., в частности, употребление слова «тиран», о котором мы упомянули). Не исключено, кстати, что и «Любовник-колдун» представляет собой перевод-переделку какой-нибудь французской оперы.

женщины принадлежат к разным поколениям (от прабабушки до правнучки). Выход из создавшегося положения в обеих пьесах «театрален», но у Майкова он опять-таки тщательнее мотивирован: Миловидов переодевается в колдуна и, беседуя с каждой из героинь наедине, находит способы отвратить от себя немилых и соединиться с милой. Крылов в поисках сюжетного решения не идет далее интриги служанки, обманувшей во имя соединения влюбленных скупого главу семейства. Использование столь затертого театрального приема лишний раз подчеркивает условность всей пьесы.

В 1786 г. Крылов создал еще одну пьесу — комедию «Сочинитель в прихожей»³⁴². Хотя у нас нет данных о хронологии создания произведений, можно полагать, что комедия писалась последней. Она представляет собой своего рода переход, подготовку к «Проказникам», написанным, видимо, в 1788 г.

В «Сочинителе в прихожей» Крылов частично возвращается к проблемам «Кофейницы». Этот прием — диалог с собственными текстами, развитие или «переговаривание» заново старых тем — тоже станет характерной чертой его поэтики.

Новомодова в комедии — не просто повторение имени героини первой комической оперы, но и развитие ее образа. Обличение дворянских нравов движется в русле сатирической традиции эпохи (характерны переключки с комедией Екатерины II «О время!», «Недорослем» Фонвизина, «Живописцем» Новикова). Но проблематика комедии серьезно осложнена темой Рифмохвата — продажного литератора.

Крылов поднимает важный вопрос о личности писателя — тему, которая имела для него самого не только литературный, но и биографический смысл. Между героем комедии и ее автором вполне могла быть проведена параллель: Рифмохват надеется с помощью своей пьесы вырваться «в люди», как и мелкий чиновник И. А. Крылов с помощью своих театральных сочинений. И все-таки Рифмохват — это сниженный пародийный двойник не самого Крылова, а его возможной

³⁴² В том же году, как явствует из письма Крылова П. А. Соймонову, он перевел по заказу театральной дирекции с французского языка комическую оперу «Инфанта Заморы» (*L'infante de Zamora*). Автор текста — Фрамери, музыка Паизиелло; сюжет заимствован из «Влюбленного дьявола» Казотта (см. об этом: [Бабинцев 1969: 111–112]). Пьеса не имела успеха на русской сцене, и перевод Крылова не сохранился.

социальной роли, которая могла быть ему приписана из-за его общественного положения, но которую сам он решительно отвергал. Это пародия на то, каким он мог видеться извне, с иных социальных и литературных позиций — с той точки зрения, которую сам Крылов весьма скоро припишет Княжнину.

Рифмохват — злая пародия. Он наделен всеми возможными отрицательными качествами. Он глуп, бездарен, продажен, и его злоключения не вызывают никакого сочувствия. Но при этом любопытен важный нюанс авторской позиции Крылова. Рифмохват показан им как плебей, кичащийся дворянством, претендующий на светский успех, а на деле — как человек, социально чуждый дворянскому миру. В дворянском доме его место — прихожая, им помыкают не только господа, но и слуги, он принимает служанку за воспитанницу, пытается хвастаться латинской ученостью (мучительно старается вспомнить «доказательства о Гомере»), что выдает его семинарское прошлое. Высмеивая социальную униженность Рифмохвата, автор как бы акцентирует тем самым собственное социальное превосходство: бедный провинциальный дворянин из самых «захудалых», Крылов по сравнению с Рифмохватом — почти аристократ. Видимо, эта возможность «прилюдно» взглянуть на кого-то сверху вниз была нужна Крылову для собственного самоутверждения. Он стремится максимально дистанцироваться от подобного облика и от подобной позиции в литературе. И здесь вырисовывается внутренняя связь между «Сочинителем в прихожей» и следующей комедией молодого Крылова — «Проказниками».

Для характеристики литературной позиции Крылова важно заметить и связь Рифмохвата с сентиментальным слогом. Крылов высмеивает его цветистую перифрастическую речь, его восклицания, используя прием, впоследствии закрепленный комедиями А. А. Шаховского. Слуги постоянно реализуют метафоры Рифмохвата, сталкивая его неестественную книжную речь с точкой зрения «здравого смысла». Подчеркивая эту связь приемов, мы отнюдь не стремимся говорить о прямой преемственности. Крылов пользовался готовым литературным приемом, и Шаховской затем черпал из одного с ним источника.

Можно, однако, предположить другой рефлекс этой ранней комедии Крылова в последующей комедийной традиции.

Более чем через три десятилетия многие мотивы «Сочинителя в прихожей» были подхвачены в комедии А. С. Грибоедова и П. А. Катенина «Студент» (1817–1818). Ее герой Беневольский — надутый графоман, изъясняющийся штампами сентиментальной литературы, воображающий себя гением и светским человеком, высокомерный со слугами, унижающийся перед вышестоящими, подобно Рифмохвату принимает барыню за служанку, служанку за барышню. Сходство образов может быть продиктовано близостью темы и ее трактовки в обеих комедиях, но не исключено и прямое знакомство «младших архаистов» Грибоедова и Катенина с юношеским сочинением их старшего собрата по литературному направлению, в то время уже маститого И. А. Крылова.

Теперь вернемся к связи «Сочинителя в прихожей» с «Проказниками». Нельзя пройти мимо переклички имен героев — Рифмохвата и Рифмокрада. Фактически это тоже двойники. Вообще же «Проказники» буквально начинены поэтами. Из семи героев четверо пишут стихи. Тянислов и Ланцетин — люди одного круга и одного уровня с Рифмохватом, а Рифмокрад и Таратора, наоборот, принадлежат к миру Новомодовой и графа Дубового из «Сочинителя в прихожей». Однако всех «поэтов» объединяет потребительское отношение к литературе. Стихи для них — это средство привлечь внимание, избавиться от скуки, удовлетворить честолюбие и т. д.

Центральным героем комедии, безусловно, является Рифмокрад, в образе которого Крылов изобразил Я. Б. Княжнина.

Любопытно, что памфлетная направленность комедии не сразу была замечена современниками. П. А. Соймонов принял пьесу и одобрил ее к постановке и только после разразившегося скандала, как явствует из открытых писем Крылова к Княжнину и Соймонову, наложил на нее запрет.

Ошибка Соймонова, не узнавшего в Рифмокраде и Тараторе из «Проказников» своих знакомых Я. Б. Княжнина и его жену, свидетельствует о том, что дом Княжнинных не пользовался той скандальной

репутацией, которую приписал ему Крылов. К сожалению, обстоятельства ссоры молодого писателя с прославленным поэтом и драматургом трудно поддаются расшифровке из-за отсутствия документов.

Мы почти не имеем сведений о личной жизни Княжнина. Из современников только Н. И. Греч и С. Н. Глинка более или менее подробно коснулись интересующего нас конфликта в своих воспоминаниях. Греч привел рассказ об обиде, якобы нанесенной Крылову Е. А. Княжниной («писатель за пять рублей!»). С. Н. Глинка, ученик Княжнина по Кадетскому корпусу, явно ориентирует свой рассказ о Княжнине на опровержение обвинений, выдвинутых в «Проказниках». У Крылова Рифмокрад — «зараженный собою парнасский шалун», легкомысленный и могущий быть жестоким, у Глинка Княжнин изображен как скромный, чуждый тщеславия труженик, преданный отечественной словесности и бескорыстно радующийся успехам других писателей [Глинка С. 1895: 80, 87–88 и др.].

Что касается Екатерины Александровны Княжниной, урожденной Сумароковой, то неизвестны даже точные даты ее жизни. В авторитетных справочниках они либо отсутствуют вообще, либо по ошибке заменяются датами жизни ее отца, А. П. Сумарокова³⁴³.

Женитьбу Княжнина следует отнести к 1769–1770 гг. (знакомство с семейством Сумароковых приурочено в биографической литературе к премьере «Дидоны», а в 1771 г. в молодой семье родился первый сын Александр). Судя по тому, что Е. А. Сумарокова-Княжнина печаталась в 1759 г., можно считать, что она родилась в 1740-х гг., и ее брак по нормам эпохи был поздним. В начале 1770-х гг. Княжниным пришлось пережить трудное время. Как известно, в 1773 г. за растрату казенных денег Я. Б. Княжнин был приговорен к смертной казни, замененной лишением дворянства и разжалованием в солдаты. В 1777 г. он был помилован и смог выйти в отставку в прежнем капитанском

³⁴³ См., например: [Голицын]. Наиболее полные сведения о ней см. [Венгеров: 218–222], где перепечатаны статьи М. Н. Макарова (Дамский журнал. 1830. Ч. 29) и П. В. Владимирова [Владимиров], а также помещены стихотворения Е. А. Сумароковой из «Трудолюбивой пчелы», 1759. См. новейшую статью В. А. Западова о Е. А. Княжнине, где предположительным годом ее рождения назван 1746 [Западов 1999: 81]. В статье уточнен ряд данных относительно публикаций стихотворений поэтессы, а также год ее смерти — 1797-й.

чине. В 1780-х гг. его дела поправились, он поступил на службу секретарем И. И. Бецкого и преподавателем словесности в Кадетский корпус и Академию Художеств. В 1783 г. Княжнин был избран членом Российской Академии, а в 1787 г. вышло роскошное трехтомное собрание его сочинений (на это издание и намекает Крылов в «Проказниках»).

Крылов познакомился с Княжниным вскоре после приезда в Петербург из Твери (утверждение в открытом письме к Княжнину, что они не были знакомы, не соответствует действительности). Насколько верны сведения С. Н. Глинки, что Крылов даже жил у Княжнинных, не известно, но во всяком случае их связывал общий театральный круг и дом И. А. Дмитриевского.

Исследователи согласны в том, что Крылов был несправедлив к Княжнину в «Проказниках». В объяснении конфликта большинство ученых следуют за Г. А. Гуковским, вскрывшим социально-психологическую подоплеку ненависти разночинца (точнее — бедного мелкого дворянина) к человеку из аристократического круга [Гуковский 1940]³⁴⁴. И. З. Серман и Я. А. Гордин добавляют еще мысль о том, что Крылов боролся за чистоту литературных нравов, не признавая за Княжниным права быть писателем — учителем жизни, при его очевидных человеческих слабостях [Серман; Театр Ивана Крылова: 55]. М. А. Гордин пишет о желании молодого Крылова с помощью скандала привлечь к себе внимание и обрести литературную известность. Все эти объяснения исходят в основном из анализа писем Крылова к Княжнину и Соймонову, сосредоточены вокруг биографических мотивов конфликта, но мало затрагивают самое комедию «Проказники». Нам бы хотелось, не отвергая предшествующих точек зрения, предложить еще одну версию, однако при этом уделить основное внимание литературному обвинению, брошенному Княжнину Крыловым.

³⁴⁴ Заметим, что бедное провинциальное детство, проведенное в Яицком городке и в Твери, раннее сиротство и трудовое отрочество (начал служить после смерти отца в 1778 г., чтобы обеспечить существование матери, себе и младшему брату, так и звавшему его до конца жизни на «вы» и «тятенькой»), ранний и, видимо, остро пережитый Крыловым опыт социальной ущемленности (покровительство просвещенного семейства Львовых в Твери и затем в Петербурге) — все это, конечно, наложило серьезный отпечаток на мироощущение весьма радикально настроенного молодого литератора.

То, что за непримиримой враждой к Княжнину, продолженной потом в журнале Крылова «Почта духов», стоит какая-то личная обида, очевидно. На наш взгляд, следует еще раз обратить внимание на слова в открытом письме Крылова о Княжнине как о человеке, «который своими колкими и двоемысленными учтивостями восхищает дураков и обижает честных людей» (ср. в «Проказниках» слова Рифмокрада: «Надо выталкивать так, чтоб за то благодарили» — д. III, явл. 4). Не исключено, что за этим стоит обида на учтивый по тону, но критический по сути отзыв о сочинениях самого Крылова. Можно предположить, что не только Дмитревскому, но и Княжнину показывал Крылов свои драматические сочинения, особенно трагедии. Актеру Дмитревскому критика была прощена, но в устах старшего собрата по перу, которого самолюбивый юноша надеялся превзойти на театральном поприще, вежливая критика в сочетании с похвалами, была расценена как насмешка и оказалась непереносима. Крылов мстил Княжнину за собственные неудачи³⁴⁵.

В литературном отношении «Проказники» являют собой обычный для Крылова диалог с литературной традицией, продолжая комедии XVIII века о писателях. Непосредственным предшественником «Проказников» была комедия Н. П. Николева «Самолюбивый стихотворец» (1775, премьера в 1781 г., опубли. в 1787 г.) [Комедия: 70–172], направленная против тестя Княжнина А. П. Сумарокова. Под именем Чеснодума там выведен и Я. Б. Княжнин, а сюжетную основу комедии составляла переосмысленная история его сватовства. Сумароков легко и безошибочно узнаваем в комедии, где не только выведены хорошо известные современникам черты его личности (вспыльчивость, повышенная самооценка, литературная нетерпимость), но и цитируются его произведения. Однако комедия Николева несравнимо мягче и деликатнее «Проказников», где Крылов перешел все границы литературных и общежитейских приличий. Напомним, что до смерти Сумарокова Николев не обнаруживал своего сочинения, тогда как Крылов приложил все усилия, чтобы «Проказники» стали поводом для скандала.

³⁴⁵ Впрочем, все перечисленные предположения за отсутствием документов остаются в области догадок.

«Самолюбивый стихотворец» Николева учитывался Крыловым при написании «Проказников». Можно найти и сюжетные переклички: у Николева служанка Марина остроумной выдумкой устраняет препятствия для брака своей госпожи Миланы с Чеснодумом. Впрочем, такая сюжетная ситуация встречается во многих комедиях, и в ее конкретном наполнении «Проказники» восходят к другой современной Крылову комедии — «Имянинникам» М. И. Веревкина (1774, опубли. в 1788 г.: «Российский феатр». Ч. 21). С 1776 по 1781 гг. Веревкин служил в Тверском наместничестве и был Крылову известен³⁴⁶.

Можно даже сказать, что «Проказники» Крылова — это своего рода переработка «Имянинников» Веревкина, откуда извлечены наиболее выгодные и удачные сюжетные элементы. Можно предположить также наличие общего, неизвестного нам пока, французского источника, но и в этом случае посредство комедии Веревкина несомненно.

Крылова явно заинтересовала встреча в саду, которую подстраивает ловкая служанка Лукерья (Плутана у Крылова), чтобы устроить свадьбу своей госпожи Глафиры (Прияты у Крылова) с ее возлюбленным Достойновым (Милоном у Крылова). Лукерья влюбляет в себя хозяина дома Крохоборова (у Крылова Плутана добивается любви Рифмокрада). Правда, Лукерье нет необходимости переодеваться в мужское платье, чтоб влиять на хозяйку дома, т. к. та сама делает ее своей confidentкой. Макрида Евстратьевна влюблена в Достойнова и поэтому препятствует браку своей падчерицы Глафиры. Интрига у Веревкина достаточно запутана, у Крылова также, но именно за счет побочных сюжетных линий, которых нет у Веревкина. Макрида в «Имянинниках» пользуется скупостью мужа, чтобы заставить его отказать Достойнову (Таратора в «Проказниках» пользуется легкомыслием и равнодушием Рифмокрада). Лукерья сталкивается вечером в саду всех персонажей, и Макрида объясняется в любви Щелкоперову (которого сама же сделала женихом Глафиры), приняв его за Достойнова. У Крылова Таратора в темноте объясняется в саду с собственным мужем, принимая его за Славолюбова, т. е. переодетую Плутану. *Happy end* венчает обе пьесы.

³⁴⁶ Впервые на перекличку Крылова с комедией «Имянинники» указал Н. Тупиков [Тупиков: 28], однако он назвал «Бешеную семью», где параллель гораздо менее очевидна.

Конечно, Крылов, создавая «Проказников», ставил перед собой иные задачи, чем Веревкин, и отличия комедий очевидны. Перед нами — не литературный плагиат, а обычные в XVIII в., и в театре особенно, заимствования и обработка некоторых сюжетных элементов. На это не следовало бы обращать столь пристального внимания, если бы центральным обвинением в адрес Княжнина в «Проказниках» не было бы литературное воровство (мотив обыгрывается уже в имени Рифмокрад, а затем во многих сценах). По существу же Княжнин делал с пьесами своих литературных предшественников то же, что Крылов сделал с пьесой Веревкина. Было ли использование «Имянинников» автором «Проказников» неосознанным следованием литературным законам своего времени, осуждаемым в других и не замечаемым в собственном творчестве, или сознательной литературной игрой, решить трудно. Но сам по себе факт знаменателен и вписывается в ситуацию литературного скандала, где все средства борьбы с противником оказались хороши.

Более десяти лет отделяет «Проказников» от следующего театрального сочинения Крылова — шуто-трагедии «Подщипа». Однако есть еще пьеса, предшествовавшая «Проказникам», о которой исследователи, за редким исключением, лишь упоминают — комическая опера «Американцы». Причина, почему эта опера как бы выпадает из основного корпуса драматургии Крылова, понятна. Полный ее текст известен лишь в редакции А. И. Клушина, напечатавшего «Американцев» в 1800 г. отдельным изданием и ясно указавшего в предисловии: «Г. Крылов <...> сделал основание оперы “Американцы”. Молодость, живость воображения и, смею сказать, некоторая небрежность в слоге и в характерах были повсюду приметны. <...> я хотел поправить “Американцев”, и вылилось, что, кроме стихов, в ней не осталось ни строки, принадлежащей перу г. Крылова». Однако следует вспомнить публикацию С. М. Бабинцева, издавшего текст партитуры «Американцев» 1788 г. с правкой Крылова, относящейся к 1799–1800 гг. Она доказывает, что в тексты арий не было внесено поправок, которые бы меняли общий смысл или же направленность оперы [Бабинцев 1956: 237–257]. Видимо, правка Клушина тоже носила, как он косвенно

и утверждал, стилистический, а не концептуальный характер. Сказанное заставляет нас с большим доверием отнестись к тексту 1800 г.

Крылов, как явствует из открытого письма П. А. Соймонову, где он уделил «Американцам» много места, настойчиво добивался постановки оперы и даже согласился для этого на переделки, потребованные театральной дирекцией. Думается, что все это указывает на важность «Американцев» для автора. Однако вряд ли следует рассматривать оперу лишь в серьезном, «идеологическом» ключе, как это делают С. М. Бабинцев и П. Н. Берков [Берков: 294–298]. Слова Крылова из письма Соймонову, что он «писал не комическую, но героическую оперу», не противоречат сделанному утверждению. Здесь же в письме Крылов говорит о намерении «забавлять, трогая сердца» и о том, что в его опере «можно и смеяться, и чувствовать», и помещает «Американцев» в контекст драм Мольера, Мерсье и Бомарше, т. е. представляет ее как «слезную комедию» или буржуазную драму. Судя по характеру полемики с Соймоновым, причислившим оперу к творениям, не имеющим «ни содержания, ни связи», Крылову пришлось отстаивать право на смешение серьезного и комического начал³⁴⁷.

Крылов затронул в своей опере тему серьезную, активно разрабатывавшуюся просветительской литературой как первого, так и второго ряда. О жестокости европейцев, покорявших «дикие» народы, о чистоте и высоких душевных качествах «детей природы», их контрасте с развращенными «детьми цивилизации» писали многочисленные авторы XVIII в. от Вольтера до Коцебу. Собственно, заглавие оперы Крылова ясно указывает на корреспондирующий текст — трагедию Вольтера «Альзира, или Американцы»³⁴⁸, новый русский перевод которой был осуществлен П. М. Карбановым и издан в 1786 г. Крылову приписывают известную эпиграмму на этот перевод: «Как

³⁴⁷ Характерно, что Крылов защищает «слезную комедию», призывая на помощь авторитет А. П. Сумарокова и трактуя в свою пользу известную цитату: «Смешить без разума — дар подлая души» (при этом в письме к Соймонову цитата приведена неточно: «смешить безрассудно»). Прошло немногим более десяти лет со дня смерти «отца русской трагедии», и его яростная защита принципа «чистоты жанра» и яростные филиппики против «слезной комедии» оказались совершенно забыты.

³⁴⁸ В. В. Каллаш в своих информативных комментариях упомянул в скобках о связи оперы Крылова с трагедией Вольтера, но оставил этот факт без интерпретации [Крылов. ПСС: 2, 234].

Карабанов взял «Альзиру» перевесть...» [Русская эпиграмма: 136]³⁴⁹. Через четверть века обоим авторам предстояло вместе заседать в «Беседе любителей русского слова», но пока карабановский перевод, видимо, явился для Крылова толчком к переосмыслению проблематики «Альзиры».

По существу, «Американцы» Крылова — это своеобразное трагедии «Альзиры». Столкновение испанского завоевателя Гусмана с вождем американцев Ацемом, осложненное любовью Гусмана к сестре Ацема Цимаре и любовью Ацема к сестре Гусмана Ельвире, сопровождаемое пленом сперва одного, затем другого, разрешается вполне благополучным соединением влюбленных, а также шута Фолета и его возлюбленной Сореты (другой сестры Ацема). Все герои решают ехать в Испанию. «Хотя Гишпания развратна, / Тобою мне она приятна», — подводит итог своим недолгим колебаниям Ацем, обращаясь к Ельвире. Никаких религиозных сомнений ни испанцы-христиане, ни язычники-американцы не испытывают, а борьба между чувством и долгом, наперекор классицистической трагедии, всегда решается в «Американцах» в пользу чувства.

Перед нами, конечно, литературная игра с известным сюжетом, который заново прокручивается перед зрителями и читателями. Это позволяет поддерживать легкое напряжение и одновременно постоянно обманывать зрительское и читательское ожидание. Крылов, как ему свойственно, доводит театральную условность пьесы до предела, не отменяя при этом серьезности подтекста, но придавая ему новый иронический смысл.

Образ шута Фолета создает игровую переключку еще с одним текстом — «Дон-Кихотом» Сервантеса (упомянутом, кстати, и в письме к Соймонову). Фолет явно ориентирован на Санчо Панса, что придает его образу иное измерение, как придает дополнительный колорит всей «испанской» теме.

Этот сложный диалог текстов внутри текста вносит в оперу «Американцы» элемент пародии. Пьеса и серьезна, и смешна (даже абсурдна)

³⁴⁹ Замечательно, что молодой Крылов (если только эпиграмма принадлежит ему!) совпал с последующей критикой карабановского перевода карамзинистами (см. сатирические выпады 1810-х гг. А. Ф. Воейкова, В. Л. Пушкина).

одновременно, и ни того, ни другого момента нельзя из нее выделить. Для Крылова они не исключают друг друга. Можно сказать, что опера, как и «Бешеная семья», готовит почву для «Подщипы». Крылов овладевает принципами литературной игры, как бы готовится к будущей роли «дедушки Крылова», поучающего современников в баснях и иронизирующего над позицией моралиста («а Васька слушает да ест»).

Обе названные пьесы, конечно, еще весьма далеки от уровня «Подщипы». Крылов по-прежнему еще неопытен, он не справляется с теми задачами, которые интуитивно нащупывает в своих ранних пьесах. Но именно театральная школа 1780-х гг., в соединении с журнальным опытом рубежа 1780–1790-х гг. дают нам зрелую крыловскую драматургию³⁵⁰.

В последние годы XVIII в., после значительного перерыва, И. А. Крылов вновь вернулся к литературной деятельности³⁵¹. Время не благоприятствовало занятиям словесностью: журналы один за другим закрывались, книги с трудом продирались сквозь странные и противоречивые цензурные запреты. С 1793 г. имя Крылова было одиозным

³⁵⁰ Упомянем также две оперы, над которыми Крылов работал в 1790-е гг. — «Опасная шутка», написанная в соавторстве с И. А. Дмитриевским и А. И. Клушиным, и переведенный с итальянского «Сонный порошок, или Похищенная крестьянка». Первая вообще не переиздавалась с 1793 г., поскольку была напечатана анонимно. Однако В. П. Степанов установил, что «Опасная шутка» была одной из пьес, переданных авторами для публикации в «Российском феатре» для покрытия типографских расходов по печатанию журнала Крылова и Клушина «Санкт-Петербургский Меркурий» [Степанов В. 1999: 64]. Таким образом, причастность Крылова к пьесе была доказана, хотя доля его участия в создании текста не поддается точному вычислению. Рискнем все же предположить, что она была значительна, т. к. в опере использованы излюбленные Крыловым приемы и мотивы, отчасти объединяющие ее и со следующей оперой — переводом-переделкой «Сонный порошок, или Похищенная крестьянка». В первую очередь, это противопоставление чистой «деревенской» любви развращенности городских и господских нравов (граф-соблазнитель в «Похищенной крестьянке»), которые способны испортить и соприкасающихся с ними крестьян (Филат в «Опасной шутке», отчасти — Блез в «Похищенной крестьянке»).

³⁵¹ В 1794 г. Крылов переезжает в Москву и вскоре на несколько лет исчезает из поля зрения литераторов. Основным занятием и источником к существованию ему служит в это время карточная игра. В 1797 г. он уезжает на Украину, в Казацкое, где постепенно возвращается к литературному труду.

в глазах правительства. Однако он использовал выход, подсказанный судьбой. Отправившись вместе с опальным князем С. Ф. Голицыным в его имение Казацкое, Крылов пишет пьесы для домашнего любительского театра.

Любительская сцена дворянского дома ограждала автора от вмешательства цензуры и давала простор высказывать без помех все, что было угодно. Зато она порой предъявляла к пьесе как таковой более строгие требования, чем сцена профессиональная. Крылов, создавая «Подщипу» и «Пирог», конечно, имел в виду эти требования: небольшой объем и небольшое число действующих лиц, учет актерских возможностей участников спектакля³⁵², актуальность³⁵³, динамизм и занимательность интриги; расчет на непосредственный отклик у зрителей; наконец, веселость. Политическая острота, надолго преградившая «Подщипе» путь на профессиональную сцену³⁵⁴, в домашнем театре была чертою, скорее привлекательной³⁵⁵.

Для понимания атмосферы, в которой создавалась «Подщипа», необходимо сказать несколько слов об обитателях Казацкого. Быт поместья и личности хозяев подробно описаны в «Записках» Ф. Ф. Вигеля, жившего там в отрочестве в одно время с Крыловым. Но под пером желчного Вигеля, несмотря на многочисленные вежливые оговорки, Голицыны выглядят как праздные бары, а Крылов как их раболепный приживал [Вигель: 1, 119–120, 134–136 и др.]. Ясно, что среди таких людей «Подщипа» не могла появиться. У Вигеля она и не упоминается,

³⁵² Недаром М. П. Сумарокова, ученица Крылова в Казацком, вспоминала, что роль Чернавки была создана специально для нее [Крылов в воспоминаниях: 109].

³⁵³ Очевидные аллюзии на павловское царствование, пронизывающие «Подщипу», выделил Г. А. Гуковский [Гуковский 1929: 163]. Связь образа Слюня с бытовой стихией эпохи директории и консульства показал Ю. М. Лотман в заметке «Речевая маска Слюня» [Лотман 1979: 88–90].

³⁵⁴ «Подщипа» была опубликована в русской подцензурной печати лишь в 1871 г., а поставлена на профессиональной сцене лишь в 1910 г.! В начале XX в. пьеса активно распространялась в списках и ставилась на любительской сцене [Берков: 363; Каратыгин: 121; Вацуро 1989: 29–30].

³⁵⁵ Догадки ученых (В. В. Каллаш, С. А. Фомичев) о том, что князь С. Ф. Голицын побоялся осуществить в своем поместье постановку политически опасной пьесы, т. к. якобы имел в доме соглядатаев, неосновательны. Они являются результатом перенесения в павловскую эпоху реалий позднейших времен (1820-е гг. и далее).

что даже навело исследователей на мысль, что пьеса написана в другом имении Голицыных — в Зубиловке.

Генерал от инфантерии, герой Очакова и Мачина, князь Сергей Федорович Голицын (1748–1810) был сперва обласкан императором Павлом при вступлении на престол, но вскоре попал в опалу. За конфликт с временщиком Кутайсовым он был уволен в отставку, и ему было предписано жить в деревне. С женой и девятью сыновьями и весьма многочисленными домочадцами, среди которых были Крылов, писатель П. И. Сумароков (племянник драматурга) с дочерью, мальчик Вигель, учителя-французы и т. д., князь поселился в Казацком. Это было имение его жены Варвары Васильевны (1757–1815), урожденной Энгельгардт, родной племянницы кн. Потемкина-Таврического. Кн. С. Ф. Голицын литературой не интересовался, тем не менее вошел в литературу как адресат стихотворения Г. Р. Державина «Осень во время осады Очакова». Оно было отдельно издано в Тамбове в 1788 г. под своим первоначальным заглавием «Осень в селе Зубиловке 1788 в ноябре». Треть стихотворения повествует о княгине Голицыной, с которой Державин был знаком и которую представлял читателям следующим образом: «Твоя супруга златовласа, / Пленира сердцем и лицом». Сама Варвара Васильевна занималась словесностью. В ее переводе с французского вышел роман Б. Эмбера «Заблуждения от любви или Письма от Фанелии и Мильфорта» (Ч. I–II. Тамбов, 1790). Свой перевод она посвятила мужу.

Как же попал Крылов к Голицыну? В середине 1797 г. он поступил на службу к нему в качестве личного секретаря, но оказался в Казацком не секретарем (переписку вел П. И. Сумароков), а домашним человеком и учителем русского языка сыновей Голицына и их компаньонов. В домашних спектаклях в Казацком Крылов проявил свой незаурядный актерский дар. Даже недоброжелательный Вигель вынужден был признать: «В этом необыкновенном человеке были заложены зародыши всех талантов, всех искусств» [Крылов в воспоминаниях: 93].

Обе пьесы, написанные Крыловым в Казацком, принадлежат к числу его несомненных писательских удач, чего нельзя, к сожалению, сказать о большинстве их последующих исследовательских интерпретаций. Сосредоточившись на месте пьес в идеологической борьбе,

ученые мало занимались их поэтикой, отчего и идеологические толкования получались достаточно плоскими. Не замеченным остался тот факт, что в конце XVIII в. Крылова-драматурга волновали в первую очередь литературные проблемы и ведущей особенностью созданных им сочинений явилась их сквозная «литературность». Это очевидно в «Пирог», но не менее важно и для «Подщипы, или Трумфа». Ведь Крылов-драматург находился в постоянном напряженном диалоге с литературными произведениями своих современников и предшественников — чаще всего, с сочинениями недавними, входившими, так сказать, в современную орбиту и чем-то его затронувшими и заинтересовавшими. Выявление скрытых цитат, отсылок, литературных ассоциаций и реминисценций, а главное — вопрос о литературных традициях, с которыми соотносится та или иная пьеса, приобретают особое значение.

Жанровое определение, данное Крыловым «Подщипе», указывает на то, что она представляет собой травести классицистической трагедии. Несмотря на то, что там встречаются очевидные цитаты из «Семиры» А. П. Сумарокова и «Дидоны» Я. Б. Княжнина, общий вывод исследователей о том, что травестируется не конкретная трагедия, а жанр в целом, вполне справедлив. Доминирующая в шуто-трагедии стихия комического неизбежно должна была включить в ее орбиту и жанр комедии. Правда, в данном случае Крылова интересует не столько жанр, сколько конкретные сочинения. Наряду с цитатами и отсылками к всегда актуальному для Крылова «Недорослю» Фонвизина, который присутствует в «Подщипе» в качестве своего рода ассоциативного пласта или фона, неожиданно появляются вполне сочувственные переклички с комедией недавнего литературного врага Я. Б. Княжнина — «Чудаки». Однако приведенные параллели пока мало что объясняют.

В свое время Г. А. Гуковский нащупал ту линию литературы XVIII в., которая имеет к «Подщипе» наиболее непосредственное отношение — это бурлескная традиция. Сам Гуковский лишь упомянул о связях шуто-трагедии Крылова с опытом героико-комических поэм и бурлескных трагедий XVIII в., остановившись несколько подробнее только на воздействии на «Подщипу» трагедий-пародий И. Баркова [Гуковский 1929:

164–165]. Думается, что более основательное изучение вопроса может многое прояснить в лучшей, по мысли самого автора, пьесе И. А. Крылова.

«Подщипа» написана шестистопным ямбом — героическим размером русских классицистических трагедий и их травести, а также героико-комических поэм. К последним Крылов и обратился. Традицию проникшего в печать русского бурлеска проложили поэмы В. И. Майкова, из которых для Крылова особенно существенна «Елисей, или Раздраженный Вахс», написанная в 1769 и опубликованная в 1771 г. (напомним, что травести «русского Скаррона» Баркова «презрели печать»). Крылов следует «Елисею» в выборе лексики, приемов комического и, главное, в погружении в русскую простонародную бытовую стихию. У Майкова олимпийские боги переселены в русскую провинцию:

Вулкан на Устюжне пивной котел ковал,
И знать, что помышлял он к празднику о бrage.
Жена его была у жен честных в ватаге,
Которые собой прельщают всех людей;
<...> а Геркулес от скуки
Играл с ребятами клюкою длинной в суки; <...>
Минерва, может быть то было для игрушки,
Точила девушкам на кружево коклюшки;
Нептун с предлинною своею бородой,
Трезубцем, иль, сказать яснее, острогой,
Хотя не свойственно угрюмому толь мужу,
Мутил от солнышка растаявшую лужу и т. д. [Майков В.: 87].

Действие поэмы Майкова происходит на сырной (масляной) неделе, упомянутой в «Подщипе»; Беллона, как и крыловский царь Вакула, забавляется кубарем. Зевс, напившись чаю с Юноной, заседает в совете с богами (как Вакула со своими приближенными), а «перекушав» «нектарца», портит воздух (как Слюняй).

Попытки исследователей связать национально-бытовой колорит в «Подщипе» с фольклорной, в частности, со сказочной традицией остаются в области чистых спекуляций. Даже отмеченная П. Н. Берковым параллель между одной репликой в «Подщипе» («Он <Трумф. — Л. К.> бедного царя пинком спихнул с престола») и народным игрищем «Царь Соломон и маршалка» [Проблемы творчества: 135] может

лишь с большей или меньшей долей вероятности свидетельствовать о знакомстве Крылова с этой интермедией, но соотносится с поэтикой его пьесы лишь опосредованно. Аналогичный пример вольного, неуважительного отношения к «высокой особе» мы немедленно находим в «Елисее» Майкова: ребяташки бросают снежками и смеются над Нептуном, сломавшим в луже трезубец, а их отцы «ему нагрели уши, / И взашей, и в бока толкали вод царя» [Народная драма: 86; Берков: 366; Майков В.: 88]. Важны, однако, не сами по себе сюжетные переключки отдельных сцен или реплик «Подщипы» и «Елисея».

Русская героико-комическая поэма и традиция литературного бурлеска в целом дала Крылову опору для создания слога шуто-трагедии, поэтому именно ей принадлежит ведущее место в пьесе. Выработанная бурлеском стилистика столкновения высокого и низкого в рамках одного текста, правила языковой игры, основанной на сочетании возвышенных церковнославянизмов и грубых просторечий, создание сниженного национально-бытового колорита — эти завоевания бурлескной традиции Крылов смог успешно использовать и развить. Однако сопоставление с литературной традицией позволяет выявить и оригинальность шуто-трагедии. С этой целью обратимся к сочинению, которое еще не привлекало внимания исследователей в связи с «Подщипой».

Речь пойдет о «Превращенной Дидоне» С. Н. Марина — травести трагедии Я. Б. Княжнина «Дидона». Сочинение Марина было найдено в 1910-е гг. В. И. Масловым. По его сведениям, пьеса была поставлена на домашнем театре в таком актерском составе: Дидона — И. А. Крылов, Ярб — кн. С. Ф. Голицын, Еней — С. Н. Марин, Асканий — Н. И. Лергран, Антенор — Е. М. Рибопьер, Анна — А. И. Рибопьер, Гетул — М. П. Сумарокова [Марин 1948: 388]. Не все, однако, ясно в этих сведениях, и главное — время и место постановки. Видимо, это первые годы XIX в., но предшествовала ли «Превращенная Дидона» «Подщипе» или последовала ей, неизвестно. В любом случае, это пьесы, вышедшие из одного литературного круга, принадлежащие одной литературной эпохе, одному жанру и имеющие сходные художественные задачи. И тем яснее проступают отличия двух пьес.

«Превращенная Дидона» Марина — травести в чистом виде, причем травестийное начало в ней постоянно подчеркивается и обыгрывается. Это хорошо видно на конкретных цитатных примерах. Сцена в I д., когда Подщипа падает в обморок со словами: «Ой, тошно!.. ой, живот!..», имеет аналог в «Превращенной Дидоне» и выглядит так: «Все кончено теперь — судьба моя решилась, / Чего же ждать еще — ахти! я оступилась. / Да кстати — в обморок вить надобность упасть; / Чтоб свету показать, что чувствую напасть <...> (Падает в обморок)» [Марин 1948: 137]. Мы видим, что у Марина пародия на характерный жест трагической героини всячески акцентируется. То же следует сказать, сопоставляя реплику Подщипы: «Зарежусь, утоплюсь...» с репликой маринской Дидоны, которая является как бы своеобразным развитием и дополнением первой: «Я новой смерти род открыть теперь подщуся. / На сцене в бочке я как в море утоплюся <...> Оставя трон тебе, пойду сейчас топиться» [Там же: 138]. Зато «Превращенная Дидона» Марина не содержит в себе политического подтекста, столь явного у Крылова и составляющего неотъемлемую часть художественной структуры «Подщипы, или Трумфа».

Шуто-трагедия Крылова отличается от всей русской традиции травестийных поэм и трагедий своим резким негативистским пафосом. Конечно, «Подщипа» очень смешна, но, вместе с тем, глубина и всеохватность иронии выводит ее за пределы веселой шутки или чистой литературной игры. Горечь разочарования, пронизывающая всю пьесу, могла настораживать цензуру, не пропускавшую ее в печать и на сцену почти целое столетие, гораздо более, чем поверхностные павловские аллюзии. В «Подщипе» нет не только положительных персонажей (начиная с «Проказников» или, точнее, с «Бешеной семьи», они исчезли из драматургии Крылова), но и следа положительной программы вообще — политической и художественной. Вместе с тем, текст пьесы был тщательно огражден и жанровой природой, и авторскими усилиями от проникновения на поверхность серьезности и горечи подтекста. В тексте Крылову удалось до конца остаться в пределах смешного, веселого (что лишний раз подчеркнуто и фарсовой концовкой). Это ставит «Подщипу» в совершенно исключительное положение в русской драматургии начала XIX в.

Вторая пьеса, написанная Крыловым для любительского театра в Казацком, — комедия «Пирог» — далека от политики. Она полностью посвящена теме, важной и для «Подщипы», — будущее литературы, пути развития искусства слова, облик писателя как его творца.

Литература XVIII в. дала читателям эталоны высоких мыслей и чувств, выдвинула героев, способных умирать от любви и ради любви, жертвовать собой во имя отечества. Сатирическая традиция, которой много сил отдал молодой Крылов, высмеивала тех, кто не следовал предложенным высоким образцам. Однако читатели продолжали жить по законам, весьма далеким от тех, которые предписывались словесностью. Вопрос, отчего так происходит, все настоятельнее ставился литературой конца XVIII в.

Как для человека просветительского склада, для Крылова проблема литературы всегда была проблемой нравственной. В комедиях 1780-х гг. его в первую очередь волновала личность писателя: человеческое достоинство, нравственные качества, писательская честность. Другими словами — соответствие человеческого облика высокому званию автора. Поэтому героями комедий, поднимавших эти проблемы, были поэты, за каждым стоял реальный человек. «Сочинитель в прихожей», «Проказники» — это сатира «на лицо», независимо от того, знаем ли мы или нет, в кого метил Крылов. В комедии «Пирог» героями становятся не писатели, а читатели. Теперь, после общественных бурь и душевных потрясений 1790-х гг., акцент переносится на проблемы воздействия искусства слова на читателей. Крылов размышляет о том, может ли вообще литература воспитывать и если может, то какая литература и кого, собственно, она воспитывает. «Пирог» — как раз размышление на эту тему.

Уже при первом приближении в комедии бросаются в глаза насмешки над сентиментальной литературой. Исследовательская традиция также видит в этом основной смысл комедии. Ужима — «притворная скромница, которая сошла с ума на романах и песенках», с ее чувствительными вздохами над «грубостью» мужа, стремлением утешать несчастных любовников (и готовностью для этого пожертвовать счастьем дочери!) — давно обошла все исследования, в которых

заходила речь о комедии «Пирог». Вспоминались обычно и произведения Крылова начала 1790-х гг., где он критиковал «чувствительное» направление: «Каиб» (с обязательной эффектной цитатой о «пастушке»), «Ночи», «похвальная речь Ермалафиду», полемика с «Московским журналом» Карамзина.

Между тем, выпады Крылова против приторной чувствительности и «пасторальности» сентиментальной литературы отнюдь не оригинальны. Исследовательница М. А. Арзуманова уже давно представила большой материал о критике именно этих черт сентиментализма в русской литературе начиная с 1770-х гг., с «Живописца» Н. И. Новикова [Арзуманова: 197 и далее]. Из театральной традиции необходимо особо выделить комедию Княжнина «Чудаки», о которой уже шла речь в связи с «Подщипой». Однако самое любопытное — это критика, исходящая от самих сентименталистов. Например, в романе М. В. Сушкова «Российский Вертер» (1792) развенчание элегий и идиллий производится тем же путем столкновения пасторальных картин и чувств с «грубой реальностью» [Там же: 201–204], что и у Крылова. Еще более выразительны критические выступления Н. М. Карамзина в середине – второй половине 1790-х гг. [Там же: 205–208]. Исследовательница напоминает, что и на стихи, пародийно использованные Крыловым в «Пироге» («Я птичкой быть желаю, / Везде чтобы летать...»), в 1790-е гг. написал злую пародию ни кто иной, как И. И. Дмитриев («Я моськой быть желаю, / Всегда чтобы храпеть...»). Она была опубликована в сборнике «Карманный песенник...», куда, кстати, Дмитриев включил множество своих и чужих вполне «сентиментальных» стихотворений [Карманный песенник].

Словом, осмеяние «птичек» и «сентиментального завтрака» у «ручейка» и т. п. хотя и не было исчерпанной темой к моменту написания «Пирого», все же не давало особого простора для создания оригинальной комедии. Но Крылов этим и не ограничился. В его критике сентиментального направления важно правильно расставить акценты.

Ужима — преданная читательница сентиментальной литературы, воображающая себя чувствительной героиней, смотрит на жизнь через призму романов и идиллий. Но ведь это не единственная ее призма! И Крылова волнует не чувствительность сама по себе и не

романтические вымыслы как таковые, а разрыв между литературными чувствованиями и реальным поведением.

Здесь имеет смысл вспомнить письмо И. А. Крылова к своей ученице М. П. Сумароковой, написанное в августе 1801 г., вскоре после создания комедии «Пирог»:

Простите мне, сударыня Марья Павловна, что так долго не отвечал я на прелестное письмо ваше, которое мне чрезвычайно много принесло удовольствия. Несколько раз перечитывал я его и на всякой строке видел и ваше доброе сердце, и вашу чувствительность; сохраняйте их — и вы будете любезны и почтенны для всех честных людей <...> Наконец и вы оставили прелестное Казацкое. Угадать ли, с кем вам более всего жаль было расстаться? С вашим воробьем — не правда ли? Божусь, что и я не без жалости воображал эту разлуку. Бедная птичка, она, верно, еще долго после вашего отъезда будет прилетать к вашему окну. С каким удовольствием читал я об ней. Если б это попало мне где-нибудь в книге, то бы меня ни вполнину так не тронуло, для того что я почел это за сказку. Но в вашем письме меня чрезвычайно это растрогало. Видите ли, что я вам более печатного верю [Крылов в воспоминаниях: 389–390].

Крылов не боится рассуждать в письме о «бедной птичке» и признаваться в том, что растрогался, т. к. верит в искренность своей корреспондентки. «Романы и песенки» страшны для него тем, что таят в себе возможность лжи — как и оды, против которых он выступал в комедиях 1780-х гг. Сам Крылов был автором и од, и лирических стихотворений («песенок»), и отвергал он не жанры как таковые, а двуличие пользовавшихся ими писателей и читателей. Ужима в комедии «Пирог» — притворщица, ее чувствительность лжива, вот почему Крылов обрушивается на нее и на ей подобных.

Может ли комедия и литература вообще «усмешкой править нрав»? Этот вопрос не решен для Крылова и для русской литературы 1800-х гг. в целом. Великий скептик Карамзин провозглашал в «Вестнике Европы» (1802 г.): «Дурные люди и романов не читают. Жестокая душа их не принимает кротких впечатлений любви и не может заниматься судьбою нежности. Гнусный корыстолюбец, эгоист найдет ли себя в прелестном романтическом герое?» [Карамзин 1984: 2, 120]. Крылов был уверен: «дурные люди» не менее добродетельных читают романы и пользуются ими для прикрытия и приукрашения своих пороков.

По мнению Крылова, сентиментальная литература, с одной стороны, спекулирует на чувствах читателей, а с другой — своей показной эмоциональностью дает им возможность скрывать двуличие и лживость. Тем не менее, Карамзин в 1803 г. отказывается от профессии литератора и становится историком, а Крылов как раз возвращается к профессиональной литературной деятельности. Он пишет нравоучительные комедии «Модная лавка» и «Урок дочкам», разворачивает работу над баснями. Стремится ли он учить и исправлять? Верит ли в возможность исправить? Видимо, нет. Но этот скепсис позволил ему перевести нравоучительные жанры в совершенно новое литературное качество.

Добавим к сказанному, что финал («явление последнее») «Пирога» столь напоминает окончание оперы В. И. Майкова «Деревенский праздник, или Увенчанная добродетель» (М., 1777), где счастливые крестьяне веселятся в присутствии своего добродетельного и заботливого Господина, что воспринимается как цитата. Скорее всего, это и есть своего рода цитата — значимая для автора и зрителей (во всяком случае, для узкого круга обитателей Казацкого) игра с чужим текстом, усиливающая ощущение условности всей пьесы.

«Домашние» пьесы Крылова продолжили и развили принципы поэтики его ранних пьес и вместе с тем были выходом на совершенно новый художественный уровень. То, что в 1780-е гг. лишь намечалось, но часто не получало адекватного художественного воплощения, теперь обрело силу. Появилась и возможность диалога со зрителями. Юношеские театральные сочинения Крылова никак не попадали на сцену. «Подщипа» и «Пирог» были поставлены в Казацком, а затем «Пирог» стал первой оригинальной пьесой Крылова, сыгранной на профессиональной сцене (1802 г.)³⁵⁶.

В начале 1800-х гг. Крылов приступил к работе еще над одной пьесой, которая так и не была им завершена — комедией в стихах «Лентяи». По сохранившимся отрывкам судить о замысле в целом достаточно трудно. Однако нельзя не обратить внимания на то, что комедия развивает важную для раннего Крылова тему дворянской жизни, увиденной глазами «естественного» человека, как странного чудачества, а дворян — как «проказников», для которых «круглый божий год лишь

³⁵⁶ До этого, правда, были поставлены «Американцы» в редакции А. И. Клушина.

праздники одни». С другой стороны, очевиден творческий диалог с одной из лучших русских комедий конца XVIII в. — стихотворной комедией Я. Б. Княжнина «Чудаки» (создана в 1790 г., поставлена — в 1791 и впервые издана в 1793 г.).

У Княжнина выведена целая галерея чудаков разных сословий, а сама тема чудачества переведена в общеполитический план:

Увидишь, ежели не слишком ты дурак,
 Что всякий, много ли иль мало, но чудаки;
 И глупость, предстая при каждого рожденьи,
 Нам всем дурачиться дает благословенье! [Княжнин: 562].

Главный «чудаки» — Лентягин — «недавно вышедший в дворянство, весьма богатый и по-своему философствующий человек», как сказано о нем в авторской ремарке [Там же: 430]. Он сам аттестует себя следующим образом:

Я искренность люблю. <...>
 Кажуся странным я за то, что я один
 Таков, как должно быть [Там же: 431].

Он презирает светские условности, готов браться со слугой, готов выдать дочь за человека незнатного происхождения, который ему кажется истинным философом. Вместе с тем Лентягин легко становится игрушкой в руках ловкого слуги Пролаза, стремящегося устроить брак своего сентиментального и нерешительного господина с его дочерью Уленькой. Подлаживаясь под чудачества Лентягина, Пролаз ловко разыгрывает роль философа и сочиняет аналогичную роль для своего господина Прията, причем, не рассчитывая на его понятливость, даже произносит за него целые речи «притворным голосом» (д. 4, явл. 4). Союзницей Пролаза является служанка Уленьки Марина, и кульминацией этого театра в театре является сцена объяснения в любви (д. 4, явл. 11), когда Пролаз говорит нужные слова за стоящего рядом с ним Прията, а Марина — за стоящую рядом Уленьку.

Обнаженная театральность «Чудаков» не могла не привлечь внимания Крылова. Он не раз обращался к отдельным мотивам комедии Княжнина (о чем мы упоминали выше), однако в «Лентяе» важны не тематические переключки и цитаты сами по себе, а использование

одной затронувшей драматурга темы для «перелицовки» на собственный лад.

В «Чудаках» фамилия главного героя фактически не мотивирована: о лени, собственно, нет речи, если не считать желания Лентягина носить удобную одежду и поспать днем. Крылов в своем Лентуле полностью «реализует» фамилию Лентягин — его герой спит круглые сутки, что препятствует ему не только заниматься тяжбой за собственное наследство, но и навестить невесту и даже вообще появиться на сцене. Чужачество Лентула — это гиперболизированное, доведенное до крайности чужачество Лентягина, его стремление жить по своей воле, а не плясать «по дудочке всемирной». Как всегда у Крылова, замысел амбивалентен. Лень Лентула — это и дворянская болезнь, но и форма защиты от угодничества, от карьеризма, от бессмысленной суеты Сумбура/Бурная, который за день «сбивает с ног» несколько четверок лошадей затем только, чтобы перебыть у всей родни, «а инде по два раза», всех перекричать и переспорить.

Причины, по которым замысел «Лентяя» не был доведен до конца, нам не известны. Возможно, сама проблема оказалась гораздо сложнее, чем могла вместить в себя классическая комедия. Для того, чтобы мог появиться роман И. А. Гончарова «Обломов», потребовался еще полувековой опыт развития русской литературы и совсем иная жанровая форма.

В середине 1800-х гг. начался заключительный этап крыловской драматургии. Его новые пьесы «Модная лавка», «Илья богатырь», «Урок дочкам» широко ставились на сцене и имели грандиозный успех.

Тема двух последних комедий Крылова — «Модной лавки» и «Урока дочкам» — обличение галломании, пристрастия к модам, разврата нравов, происходящего от французских учителей и французских лавок, — более чем традиционна для русской литературы XVIII в. Сам Крылов отдал ей обильную дань в журналах 1790-х гг., и ряд писем из «Почты духов» и повесть «Ночи» из «Зрителя» имеют непосредственное отношение к содержанию комедии «Модная лавка».

В VII письме «Почты духов» характеризуются нравы модной торговки, в XLII письме подробно описывается любовное свидание в модной лавке, а в повести «Ночи» — похищение из нее, причем героиню, компаньонку француженки зовут (как героиню «Модной лавки») Машей. В письме XXXIX рассказывается предыстория хозяйки французской лавки и ее брата, рекомендуемого на учительское место, до их появления в России, что находит параллель в истории мадам Каре и Трише из крыловской комедии.

Создается впечатление, что Крылов в «Модной лавке» использует свои ранние произведения в качестве заготовок, которые он теперь, зрелым мастером, заново обрабатывает. При этом Крылов возвращается к приему, лежавшему в основе его первой пьесы «Кофейница» — «драматизации» журнальной статьи; правда, тогда это была чужая статья, а теперь своя собственная³⁵⁷. Если вспомнить весь предыдущий опыт Крылова-драматурга, который, как мы пытались показать, всегда отталкивался от какого-то литературного текста, сюжета или мотива, то мысль об обработке старых материалов может показаться правдоподобной. Вопрос только в том, зачем это было ему нужно.

На выбор проблематики двух последних комедий могла натолкнуть политическая ситуация — война с Францией 1805–1807 гг. Обличение галломании в этих условиях не только приобретало особую актуальность, но и получало политическую остроту. Для театрального успеха, к которому Крылов стремился, это было важно. Кроме того, создание комедий было расценено согражданами как общественный поступок, и это также шло на пользу сочинениям и их автору. Ф. Вигель даже полагал, что Крылов хотел «сделать переворот в общественном мнении и нравах. Ему не удалось, и это, кажется, навсегда охолодило его к сцене» [Крылов в воспоминаниях: 97]³⁵⁸.

Однако для Крылова на первом плане были, как кажется, иные причины. Ему как художнику хотелось «переговорить» старый материал по-новому. То же мы видим и в его баснях, которые он начинает

³⁵⁷ Вопрос о том, в какой мере статьи «Почты духов» были переводами иностранных источников, нас сейчас не занимает.

³⁵⁸ Последнее утверждение показывает, как далек был Вигель от понимания внутреннего мира Крылова, но суждение в целом показательно и не единично.

создавать в эти же годы, и где почти всегда обрабатывает уже известный сюжет.

Отношение Крылова к проблеме модных лавок и французского воспитания не изменилось, но изменилась авторская позиция в тексте. Уже рецензенты первых спектаклей «Модной лавки» осторожно подметили противоречие между кажущейся однозначностью характеров и ясностью морали и — отсутствием в пьесе идеального характера и сомнительным торжеством нравоучения в финале³⁵⁹. Рецензент «Лицея» писал: «Жаль только, что г-жа Каре, торгующая запрещенными товарами, не наказана; жаль, что сводница Маша за выхлопотанное ею свидание Лизы с Лестовым осталась также ненаказанною» [Лицей: 1806. Ч. III. Кн. 3, 103]. Ему вторил А. А. Шаховской:

Большая часть критиков находит, что характер молодого человека не довольно любезен, чтобы заставить зрителей за него бояться <...> словом, они желали бы, чтобы и в самой его ветренности видно было доброе сердце и хороший нрав, которые обнадежили бы их, что Лиза, вышед за него, будет счастлива [ДВ: 1808. № 1. 13].

Но ведь число этих сомнений и сожалений можно было бы умножить. Так, Сумбуров — наиболее, казалось бы, «авторский» герой — не может противостоять своей глупой и вздорной жене, он простоват, хотя уверен в обратном, его легко обмануть, он панически боится огласки, скандала³⁶⁰.

Виртуозное владение техникой классической комедии позволяло Крылову играть на отступлениях от театральных амплуа³⁶¹, на нарушении литературных и театральных «приличий», на обмане зрительских и читательских ожиданий. В 4-ом явл. 2-го д. «Модной лавки» зрители и читатели 1800-х гг. были смущены намеками Сумбурова, которые Маша неверно истолковала как любовные посягательства. С другой стороны, не оправдались и предположения тех, кто истолковал намерения героя так же, как Маша. В-третьих, поступок Сумбурова

³⁵⁹ См. подробнее наблюдения М. А. Гордина [Театр Ивана Крылова: 116–117].

³⁶⁰ При построении характера Сумбурова Крылов, как нам кажется, воспользовался литературным опытом Княжнина и принципами построения характеров в его комедии «Чудаки».

³⁶¹ См., например, д. 1, явл. 5, где остроумный Лестов оказывается побежденным не ловким слугой в амплуа плута, а «ротозеем» Антропкой.

даже после выяснения всех недоразумений не мог удовлетворять моральным установкам эпохи. Приход дворянина в модную лавку с деловым и вполне «невинным» предложением к служанке в жизненной реальности был бы вполне понятным бытовым, житейским компромиссом, но в пьесе — с точки зрения господствовавших литературных норм — был отступлением от нравственного канона. В результате характер положительного героя лишился привычной ясности и однозначности. Похоже, что Крылову доставляло явное удовольствие создавать условную комедию на традиционную тему с соблюдением всех классических «единств», с традиционными комическими приемами и затем исподволь поддразнивать зрителей авторской иронией в адрес всех без исключения персонажей и ситуации в целом.

Выделим еще один прием, переводивший зрелые пьесы Крылова в новое художественное качество, — углубление подтекста. Мы отмечали это, говоря о «Подщипе» и «Пирог». Можно сказать, что теперь Крылов вполне овладевает этим приемом, который встречался и в его драматических сочинениях 1780-х гг. В качестве примера из «Модной лавки» приведем тему, разрабатывавшуюся Крыловым еще в ранних пьесах («Кофейница», «Проказники»): показ дворянского мира глазами крестьянина. В д. 2, явл. 5 реплика Антропки, разглядывавшего наряды в модной лавке: «Неужели эти наряды в будни носят, что их наделано так много?» — вызывает ответ Лестова: «Здесь одеваются, пьют, едят и живут в будни так же точно, как в праздник». <...> здесь город такой, что и в будни праздник». Ответная реплика Антропки многозначна: «Экой обычай! Ну, коли, барин, здесь на страстной масленицу справляют, так не приходится ли иногда сочельник-то о святой?» — и совершенно серьезна по существу. Она затрагивает важную для Крылова тему крестьянских представлений о жизни господ как вывернутой, неестественной и даже греховной. Однако в отличие от современных ему драматургов, привыкших педалировать важные для них места, Крылов высказывает это замечание походя, как бы между прочим, в ироническом контексте, не нарушая общего тона сцены.

После «Модной лавки», к удивлению многих современников, Крылов создал волшебную оперу-феерию «Илья богатырь», и, пожалуй, ни в одной другой пьесе основные особенности его поэтики не

проявились с такой очевидностью, как в ней. Оперу можно считать демонстрацией литературного мастерства Крылова в чистом виде.

«Илья богатырь» был написан по заказу театральной дирекции, преследовавшей вполне коммерческие цели. Волшебные оперы были вообще популярны и давали большие сборы, а тут еще на русской сцене с 1803 г. началась большая «русалочья» эпопея. К моменту создания «Ильи» существовало уже три переводных «русалочьих» оперы: «Русалка», «Днепровская русалка», «Леста, днепроовская русалка», и к ним присоединилась еще популярная переводная опера «Князь Невидимка, или Личарда Волшебник». Дирекции нужны были новые волшебные оперы, чтобы поддержать успех. Кроме того, было решено наконец создать национальную волшебную оперу, чтобы ответить на патриотический подъем, возникший во время войны с французами.

Заказ на сочинение национальной оперы не мог не подзадорить Крылова. Возможность перебить успех у самых успешных театральных постановок была заманчива. Но, думается, это не единственная и во всяком случае не главная причина создания «Ильи богатыря». Сам жанр соответствовал особенностям творческой манеры Крылова и притягивал его своей откровенной и нарочитой условностью, «театральностью» и литературностью.

Нельзя не согласиться с современным исследователем в том, что «национально-героическая тема <...> не столь уж значительна» в «Илье богатыре» [Проблемы творчества: 146]. Однако в 1806 г. пьеса воспринималась по-другому. Появление на сцене русского богатыря и русского князя, одолевающих врагов Руси, ощущалось как национальное торжество и вызывало в зрительном зале не меньший восторг и подъем патриотических чувств, чем трагедия В. А. Озерова «Дмитрий Донской», премьера которой состоялась через две недели после премьеры «Ильи».

Заглавие оперы ставит вопрос о ее связях с фольклором. Эту проблему тщательно исследовал С. Ф. Елеонский [Елеонский: 93–108]. Он указал конкретные фольклорные источники (лубочная «История о славном и о храбром богатыре Илье Муромце...», устное предание), легшие в основу «Ильи богатыря». Однако ученый пришел к выводу,

что в целом опера сугубо литературна. С. Ф. Елеонский показал, что большинство эпизодов и персонажей восходит к волшебнорыцарским романам последней трети XVIII в. Более того, сам принцип драматизации фольклорных сказаний также не оригинален и восходит к операм Екатерины II. Эту традицию, названную Елеонским народно-подражательной, в конце XVIII – начале XIX вв. продолжили многие авторы, в том числе Державин. Крылов активно пользовался «Русскими сказками» В. Левшина — настоящим кладом фольклорных и псевдофольклорных сюжетов и мотивов. Нам кажется верным и существенным заключение, к которому приходит исследователь:

Поэтому, быть может, и «Илья богатырь» так понравился публике, что зрители видели перед собою на сцене то, что уже издавна было облюбовано в книге. Добрые и злые духи, демоны, оборотни, волшебные предметы, чудодейственные мечи, воздушные лодки, полеты в воздухе <...> — все, о чем читали и чем зачитывались любители этих <т. е. волшебнорыцарских. — Л. К.> романов, теперь явилось перед ними воочию [Елеонский: 105].

Манипулируя готовыми блоками, заимствуя из разнообразных источников, в том числе из предшествующих опер³⁶², мотивы и сюжетные пружины, Крылов, однако, смог создать стройное произведение с отчетливым развитием сюжета. Он избежал эклектики, в плену у которой находились его предшественники Н. Краснопольский и Е. Лифанов, а затем и А. А. Шаховской (автор IV части «Русалки»). Цельный спектакль «Илья богатыря» давал более «классический» образец волшебной оперы, чем предшествующие ему «русалки». Крылов вышел победителем, и директор театра А. Л. Нарышкин имел все основания сказать свой экспромт:

Сравнения критиков двух опер очень жалки:
Илья в сто раз умней Русалки! [Арапов: 176].

³⁶² Мы произвели подробное сопоставление текста «Илья богатыря» с «русалками» и «Князем Невидимкой». Оказалось, что все персонажи «Ильи» имеют «двойников» в предшествующих операх. Например, Владисил соответствует Видостану из «Русалки», а Всемила — Милославе, а также Милолике из «Князя...»; Седырь и Зломека параллельны Кифару и Зломире в «Русалке» и т. д. То же можно сказать и о большинстве приключений, превращений, трюков. Очевидны также отдельные автореминисценции из «Подщипы».

В последней комедии Крылова «Урок дочкам» уже современники без труда разглядели литературную подоснову сюжета. На этот раз «пре-текстом» стали «Смешные жеманницы» Мольера. Связь была столь очевидной, что недоброжелательный рецензент из «Северного Меркурия» [СМ: 1807. № 1. 66–73] даже прозрачно намекнул на плагиат. Разумеется, ни о каком плагиате речь не шла: Крылов рассчитывал на узнавание и даже на хорошее знание текста великой комедии Мольера. В самом заглавии «Урок дочкам» Крылов как бы давал современникам сигнал, указание на творчество Мольера (ср. его комедии «Урок женам», «Урок мужьям»).

Сопоставление со «Смешными жеманницами» [Проблемы творчества: 152–153; Театр Ивана Крылова: 135–138] показывает, что Крылов по-другому строит механизм интриги. У него в центре оказывается слуга Семен (у Мольера слуги — лишь исполнители воли и сценария своих господ). В традиционное классическое амплуа «слуга-плут» Крылов вносит новые акценты: из помощника господина Семен превращается в самостоятельного вершителя интриги и одновременно своей судьбы.

Сюжет, в котором слуги пользуются галломанией господ, чтобы добиться своего счастья, вызывал в памяти зрителей начала XIX в. еще одно популярное произведение — комическую оперу Я. Б. Княжнина «Несчастье от кареты». Княжнин более традиционен: здесь шут подучил влюбленных крестьян, которым грозила разлука, произнести магические слова “monsieur”, “madame”, и расчувствовавшиеся такой «просвещенностью» господа избавили героя от рекрутчины. У Крылова сама интрига гораздо тоньше и замысловатее. Семен отнюдь не шут, он ловкий энергичный «простолюдин» (в прошлом крестьянин, конечно), готовый на риск ради достижения цели. Его образ имеет аналоги в творчестве Крылова: Дарья в «Пирог», Маша в «Модной лавке», более отдаленно — Плутана в «Проказниках». Сопоставление с этими комедиями, а также с «Несчастьем от кареты» ясно показывает еще одну — может быть, важнейшую — особенность «Урока дочкам»: **погруженность в быт**. Деревенский помещичий дом с колоритным конторщиком Сидоркой, няней Василисой, жалованьем гостю кафтана с галунами, сватовством солидных соседей, имеющих твердые

матримониальные планы еще до того, как увидели невест с нарочито-провинциальными именами Фекла и Лукерья, самим распорядительным хозяином с театральным именем Велькаров — в этом внимании к бытовым подробностям Крылов шел гораздо далее своих предшественников. Как всегда, Крылов идет по пути внесения своих акцентов в традиционные сюжетные и жанровые структуры, но именно эти акценты и формируют оригинальность крыловской комедии.

Бытовая стихия недаром связана у Крылова с вопросом языка. Речь, язык как выражение национального характера (и в этом смысле запрет на подмену родного языка чужим, характерную для галломанов) — вот та серьезная культурологическая проблема, которая стоит за забавной интригой слуги, переодевшегося маркизом, и формирует подтекст комедии. «Урок дочкам» еще в большей мере, чем «Модная лавка» показывает, что присоединение Крылова в 1807 г. к кружку А. С. Шишкова, а через несколько лет к «Беседе любителей русского слова» не было случайным.

Исподволь, очень косвенно и для ненаблюдательных современников неощутимо, Крылов в «Уроке дочкам» продемонстрировал еще одну глубинную особенность своего мировосприятия — скепсис (см. наблюдения М. А. Гордина [Театр Ивана Крылова: 138]). Связь с сюжетами популярных комедий подчеркивала неистребимость людских пороков и демонстрировала печальную истину, что театр нравов не исправляет. Невольно напрашивалась мысль, что и нравоучения Велькарова не способны исправить положения. Эту мысль подхватил друг и единомышленник Крылова С. Н. Марин в своем послании к автору «Урока дочкам»:

... В театре быв, французским говорили,
И спину в вечер тот поболее открыли. <...>
Ругает дочь тебя и мать полунагая;
Восстали на тебя их дядя, брат, отец,
Все полу-русские пустились наконец
Полу-французскими бранить тебя словами.

Правда, С. Н. Марин кончает свое послание оптимистически:

Но несмотря на то, и прозой и стихами,
Над странностями их шутить ты продолжай
И смехом зрителей их брани заглашай [Марин 1808: 72].

Однако Крылов все же оставил сцену и перешел к иному жанру, в котором ему было суждено обессмертить свое имя.

Крылов-баснописец заслонил в русской литературе Крылова-драматурга, и стало исследовательской традицией подчеркивать, что он начинал свой писательский путь дважды. Связь двух больших этапов в жизни и творчестве Крылова либо вообще не замечалась исследователями, либо ее наличие констатировалось на уровне отдельных тематических переключек, общей сатирической и нравоучительной направленности творчества или же признания важности драматургического опыта для создания басен-сценок, организации басенного диалога и т. п. По-новому заставили взглянуть на проблему работы о сквозной театральности жизненного поведения Крылова, вскрывшие внутреннюю цельность его пути [Театр Ивана Крылова; Гордин 1985].

Нам хотелось обратить внимание на глубинное единство всего творчества Крылова с точки зрения *основных принципов поэтики*, которые, как мы пытались показать, объединяют и юношескую оперу «Кофейница», и зрелые басни. Не перечисляя заново всех отмеченных нами моментов, напомним основополагающий, с нашей точки зрения, принцип крыловской поэтики — использование «претекста» для создания нового текста и отношение к этому готовому тексту как к *заготовке*, которую нужно обработать по-своему, а иногда подвергнуть кардинальному игровому переосмыслению. В новом литературном контексте XIX в. Крылов недаром сосредоточился на басне. В басенной традиции наличие «претекста» и его обыгрывание является фактически законом жанра. Крылов остается верен творческому принципу XVIII в., освоенному им в драматургии. Однако обработка готовых текстов при создании собственных произведений не была лишь индивидуальной особенностью Крылова.

В «Романе в письмах» Пушкин обдумывает, по существу, тот же способ создания нового текста, которым всю жизнь пользовался Крылов. Пушкин приписывает своему герою следующее рассуждение:

Как странно читать в 1829 г. роман, написанный в 775-м <...> Происшествие 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. ПСС-10: 6, 46].

Именно так Пушкин строит в следующем 1830 г. свои «Повести Белкина». В постромантическую эпоху художественный код прошлого и, казалось бы, устаревшего века оказывается способным породить новые смыслы.

Пушкин всегда испытывал к Крылову особый интерес, и в 1830-е гг. ему были важны не только крыловские воспоминания о пугачевском бунте или другие свидетельства очевидца ушедшей эпохи. Крылов не был музейной реликвией. В нем традиции XVIII в. продолжали жить, органично развиваясь и видоизменяясь вместе с самой жизнью, раскрывая перед новой литературной эпохой свои внутренние возможности. Крылов был звеном, связующим XVIII в. с XIX-м. Недаром Крылов и Пушкин так хорошо понимали друг друга.

2001

ПОЛЕМИКА ПО ВОПРОСАМ ЯЗЫКА И ИДЕЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ САМОБЫТНОСТИ КУЛЬТУРЫ (К языковой позиции «старших архаистов»)

Значение полемики о «старом и новом слоге» в русской культуре начала XIX в. точно определил Г. О. Винокур: «Интерес ее не лингвистический, а гораздо более широкий, мировоззренческий» [Винокур: 93]. Действительно, большинство участников языкового спора (и в первую очередь сам адмирал Шишков) не были лингвистами. В ходе напряженной дискуссии решались судьбы русской национальной культуры, поэтому применительно к России 1800–1810-х гг. проблемы патриотизма, национального характера, истории, народности литературы можно лишь условно, для облегчения задач исследования, рассматривать вне полемики о языке.

В этом споре А. С. Шишкову, безусловно, принадлежит роль лидера. В исследовательской традиции это положение привело к тому, что все архаистическое направление было фактически отождествлено с ним. Ошибочность подобного взгляда подчеркнул еще Ю. Н. Тынянов [Тынянов 1968: 25]. Но до сих пор позиция других «старших архаистов» изучалась явно недостаточно. Между тем без прояснения их позиции слова «шишковистский лагерь» остаются своего рода исследовательской условностью. В обширной научной литературе, посвященной языковой полемике начала XIX в., давно ощущается необходимость привлечения новых фактов³⁶³.

В настоящей статье мы уделили основное внимание языковой позиции Е. И. Станевича и С. Н. Глинки. Оба, несомненно, принадлежали к «дружине славян», хотя основная их деятельность, начавшаяся задолго до образования «Беседы любителей русского слова», шла помимо нее (правда, при открытии «Беседы» Станевич был избран

³⁶³ Пользуясь тем, что литература вопроса широко известна и основные ее положения давно стали общим местом, мы считаем излишним давать ее обзор. Для избранного нами культурологического аспекта выделим лишь две наиболее существенные работы: [Лотман, Успенский 1975; Мордовченко].

действительным членом, а С. Н. Глинка — почетным). Позиция каждого в главном солидарна с концепцией Шишкова, но не лишена самостоятельности и интересна весьма существенными нюансами. Оба оставили теоретические рассуждения по вопросам языка, что делает их благодарными объектами для исследования. Оба получили европеизированное образование, были гораздо более сведущи в европейских языках и философии, чем в церковнославянском языке и древнерусских летописях; поворот в сторону национально-патриотической идеи был для них результатом умозрительных рассуждений (как, впрочем, и для Шишкова). Все это сближает двух разных, хотя и связанных друг с другом биографически³⁶⁴, литераторов и позволяет рассмотреть некоторые аспекты их деятельности в рамках одной статьи³⁶⁵. Мы коснемся также вопроса о генезисе взглядов Станевича и Глинки на язык, что позволит сделать некоторые общие выводы о лагере «старших архаистов».

Основной пафос сочинений Шишкова, задавших тон и характер дискуссии о «старом и новом слоге», весьма мало подходил для изложения языковых проблем. Упрекая современников, говоривших по-французски, в забвении национального языка, автор переходил к обвинениям в предательстве национальных интересов и призывал к спасению России. Подобное отождествление разных сфер вызывало насмешки, а иногда и возмущение представителей противоположной литературной партии: «Какое влияние споры о словесности могут иметь на священную любовь к отечеству, равно пылающую во всякой груди Русской? <...> Такое обвинение не есть дело писателя» [Дашков: 17, 25]. Однако самому Шишкову установление прямой связи между родным языком и чувством любви к отечеству казалось не только естественным, но и единственно возможным. Он опирался на ту традицию XVIII в., которая связывала «модное» поведение с потерей

³⁶⁴ Оба в одно время учительствовали на Украине в соседних поместьях и были знакомы через А. А. Палицына и его «поповскую академию» [Ярославский].

³⁶⁵ Взгляды С. Н. Глинки подробно рассмотрены нами в статье [Киселева 1981], поэтому здесь в ряде случаев будем уделять основное внимание Е. И. Станевичу (наиболее подробные сведения о нем приведены в работе: [Лашенков]). Отметим, что сопоставление позиций двух названных «старших архаистов» носит чисто типологический характер, поэтому различия между ними для наших целей несущественны.

нравственности, а модный костюм — с утратой чувства национальной гордости.

Еще в 1792 г. «Зритель» с возмущением писал:

Чтож вы скажете о таком народе, который едва за сто лет покрывши свою прямодушную грубость иностранным кафтаном, теперь уже стыдится видеть в картинах предков своих в длинном простом платье, но сродном жестокому земли его климату; <...> котораго правила, дух и нравы вместе с языком превращаются в Аглинские, Французские, Италианские, или Немецкие <...>. Я часто сам в себе рассуждал: — неможноли ездить верхом на славном Аглинском клепере в лосинных исподницах перетянутых у колен ремешками, или ходить прищуря глаза с лорнетом в руках, с надутою подушками шеєю, — и быть по платью шутом, а по душе Руским? — Кажется, что нет [Зритель: 1792. Ч. 2, 29–30].

Подобная логика рассуждений полностью разделялась Шишковым, но языковой аспект был для него самым существенным:

Когда мы наружностию своею стараемся быть на них <французов. — Л. К.> похожими, то может ли внутренность наша остаться неповрежденною? Когда их ленточки, косыночки, пряжечки, завязочки так много действуют над глазами нашими, то что же сделают их язык, их книги <...> над умами и сердцами молодых людей! [Шишков 1870: 2, 326]³⁶⁶.

С описываемой точки зрения, язык предопределяет мирозерцание. В природе, строе, духе национального языка содержится тот комплекс нравственных устоев, который автоматически вместе с языком вливается в сознание носителя и приводит к определенным мыслям и поступкам: «Слова, мысли и деяния между собой в неразрывной связи. Привыкнув к мелким понятиям, отвыкаем от всего того, что возвышает разум и воспаляет душу к подвигам благородным и великим», — пишет С. Н. Глинка [РВ: 1811, № 6, 53]. «Бедность слов предполагает равную бедность и в разуме», — утверждает Е. И. Станевич [Станевич 1808а: 1, 10].

³⁶⁶ Интересно, что так же, по сути, расценили моду и Н. М. Карамзин в статье 1802 г. «О легкой одежде модных красавиц девятого-надесять века», а потом А. С. Грибоедов и П. И. Пестель. Из такого же восприятия (лишь с противоположной оценкой!) исходил и П. И. Макаров в своем «Московском Меркурии» [Лотман, Успенский 1975: 190–192].

«Дух» же языка, с точки зрения Шишкова и его соратников, — в неповторимом сочетании звуков и слогов в слова и слов в предложениях и текстах. Отсюда — настороженное отношение к использованию чужого языка и к переводам, к проблеме перевода в принципе:

От последствия *нового воспитания* вся наша жизнь сделалась *переводом mod*, дел и умствований иноплеменных. <...> К нещастию, даже незнающие никакого иностранного языка, читая по большей части одни переводы, отвыкли от коренного Русского слова и научились мыслить и изъясняться не по Руски. Пожелаем ли наконец разторгнуть иго сей пагубной привычки, мы принуждены почти снова переучиваться мыслить; чувствовать и писать [РВ: 1811. № 7. 79–80].

Итак, характер языка определяет нравственный облик его носителей, а также судьбу национальной культуры и самой нации. Поэтому в 1813 г., в разгар войны с Францией, А. С. Шишков мог с полным убеждением писать своему единомышленнику Я. И. Бардовскому: «Это не последние беды, как скоро мы не перестанем любить язык их <французов. — Л. К.>, сей бич, убивающий народную нашу гордость», и с горьким торжеством добавлял:

Я почти первый <...> стал о сем говорить смело: и вы помните, как господа *Вестники* и *Меркурии* против меня возстали <...> тогда могли они так вопиять, надеясь на великое число зараженных сим духом, и тогда должен я был по неволе воздерживаться; но теперь я бы ткнул их носом в пепел Москвы, и громко им сказал: вот чего вы хотели! [Шишков 1870: 2, 326–327]³⁶⁷.

Эти слова как нельзя лучше передают специфику шишковистского мышления. Большинству современников подобный поворот мысли казался абсурдным, но некоторые (весьма немногие) восприняли его как откровение. Вспомним хотя бы засвидетельствованный С. Т. Аксаковым факт внезапного «обращения» блестящего остряка-французелюбца П. А. Кикина в ярого «славянофила» после прочтения «Рассуждения о старом и новом слоге...» или же автобиографическое признание Е. И. Станевича: «Видя всю твердость и верность заключений

³⁶⁷ Исследователи уже сопоставляли эти слова с трагикомическим эпизодом встречи С. Глинки и Карамзина в момент оставления русскими войсками Москвы в 1812 г. [Лотман, Успенский 1975: 192].

сочинителя о слоге, привыкал верить ему и там, где по принятым мною прежде предубеждениям мог бы с ним быть не одинакового мнения» [Станевич 1808а: 1, 53]. Цель Шишкова — произвести полный переворот в сознании современников — в данном случае была достигнута. Его аргументы оказали на Станевича столь сильное влияние, что он сделался одним из активнейших деятелей архаистического лагеря.

«Рассуждение о русском языке» Е. И. Станевича было написано со специальной целью — доказать истинность и развить идеи «Рассуждения о старом и новом слоге российского языка». Как и книга Шишкова, оно менее всего похоже на мирный лингвистический трактат — это страстный публицистический документ, грозно обвиняющий современников в забвении национального языка, «сея души народа и отечества» [Там же: 16], и предупреждающий о вытекающей из этого забвения опасности для русской культуры [Там же: 19]. Автор отводит своему сочинению роль активной силы, призванной рассеять «предубеждение не в пользу своего отечества» [Там же: 8]. Подобный пафос характерен и для С. Н. Глинки, видевшего задачу своего «Русского вестника» в перевоспитании сограждан и объединении всех патриотических сил [РВ: 1808. № 1. 3–10].

Рассуждения по вопросам языка вытекают у Станевича из того социально-экономического, исторического, философского объяснения, которое он дает сложившейся в России культурной ситуации. Автор считает, что в России, в отличие от европейских стран, необходима правительственная инициатива в делах просвещения и культуры. Правительство же, с его точки зрения, вынуждено опираться на дворянство — единственное сословие, которое имеет материальные возможности поддерживать людей науки и искусства [Станевич 1808а: 1, 36–37].

Интересно, что в так называемом «ободрении талантов» Станевич видит не унижение для деятелей культуры (разночинцев), а прямую обязанность дворян: «Любя славу земли своей, они не то себе в достоинство вменяют <в данном контексте: не то должны вменять. — Л. К.>, что могут бросить свободно ни чего не значащую часть от своих доходов человеку с дарованиями, но что **имели щастие** отыскать его и быть ему полезными» [Там же: 15] (выделено нами. — Л. К.).

Русские дворяне, как полагает Станевич, еще не способны выполнить высокую миссию истинных меценатов:

Молодой художник, или любитель наук, выходит от них с тою же робостию, с какою и вошел к ним. Получаемая от них ласки производят в нем некоторую мгновенную радость, но сия радость оставляет его при выходе из чертога: ибо она <...> была последствием бедности, восхищенной ласками барина. То не Меценат ободрял дарования, но вельможа снисходил к бедности: и от того то сколько бы раз бедняк ни приходил к тому вельможе, всегда будет также робость сопровождать его к нему. Напротив того человек с дарованиями всякой раз, когда приходит к истинному Меценату оставляет мало по малу свою робость; доверие входит в его сердце; свобода и благопристойность соединяет их взаимно [Станевич 1808а: 1, 15] и т. д.³⁶⁸

Еще менее способны русские дворяне посвятить свою жизнь культуре и стать профессиональными учеными или писателями. Непривычка к постоянному напряженному труду [Там же: 12–13], жажда чинов [Там же: 45–46]³⁶⁹ и, главное, невежество — вот их характерные черты, которые вызывают резко отрицательное отношение автора. «Рассуждение о русском языке» имеет открыто антидворянскую направленность:

Будучи почти все Простаковыми для них География, История, начальная правила Математики <...> столь же мало понятны, как и последней деревенской бабе; и потому то упираются оне на один французский язык. Тут и самый дурак разсудит что когда ребенок стал говорить по Французски, следовательно он чему то научился. Далее сего ни ум ни способности не простираются [Там же: 9].

³⁶⁸ Ср.: «Самый высший класс народы смотрит на Ученых с милостивою гордостью. Он ставит ученье ниже своего сана <...> Богатая праздность и невежественная гордость <...> любят забавы Словесности <...> для разсеяния» [Мерзляков: 81].

³⁶⁹ Погоня за чинами, считает Станевич, заставляет дворян рано поступать на службу, что мешает им получить глубокое систематическое образование. Интересно, что Н. М. Карамзин в статье «О верном способе иметь в России довольно учителей», а потом в записке «О древней и новой России» остановился, по сути, на тех же причинах отсутствия в России «охотников для высших наук», лаконично заметив: «Дворяне служат» [Карамзин 1914: 72]. Поэтому он видел способ к образованию «ученого состояния» в «умножении числа казенных питомцев в Гимназиях» [Там же: 73]; ср. также: [Карамзин 1848: 3, 341–344], т. е. в заботе правительства об обучении разночинцев. Так Станевич и Карамзин, рассматривая русские сословия с противоположных позиций, пришли к сходным выводам о роли разночинцев в культуре.

Невежество, с точки зрения Станевича, — не просто необразованность; он, как и С. Глинка, придает этому понятию нравственное толкование: «Самое постыдное невежество <...> предубеждение не в пользу своего отечества» [Станевич 1808а: 1, 8]. Таким образом, в том, что дворянство в России есть «главная и лучшая подпора» правительства [Там же: 36], Станевич видит скорее ее несчастье, чем преимущество. Однако, придя к выводу о социальной и исторической детерминированности разделения функций между сословиями (что говорит о достаточной зрелости его мысли и о знакомстве с лучшими достижениями европейской науки³⁷⁰), он считает необходимым не менять сложившуюся социальную структуру, а воздействовать на отдельных лиц, заставить их действовать вопреки своей социальной природе. Как человек, тесно связанный с традицией XVIII в., Станевич придает решающее значение воспитанию, поэтому видит причину «невежества» русских дворян в неверном характере их воспитания и решительно требует его коренной перестройки.

Идеи Станевича по этому вопросу перекликаются с высказываниями П. А. Плавильщикова, А. С. Кайсарова, Н. М. Карамзина, С. Н. Глинки: иностранцы не могут дать русским ученикам нравственного воспитания [Там же: 7], положение же русского учителя в помещичьем доме не соответствует той высокой миссии, которую он должен выполнять [Там же: 45]³⁷¹.

³⁷⁰ Ср.: [Станевич 1808б]. Здесь автор широко цитирует сочинения Монтеня, Локка, Гоббса, Рейналя, Бюффона, Монтескье, Бентама, Гиббона, Шефтсбери и др. Его полемика с Бентамом и рассуждения о естественном законе свидетельствуют о близости к идеям Руссо.

³⁷¹ Обвиняя дворян в унижении человеческого достоинства русского учителя, Станевич отмечает, что в результате в учителя нанимаются лишь студенты «самых посредственных способностей»: «Они охотно нанимаются учить детей за малую плату, отправляя за ту же цену должность управителя, дворецкого и прикащика, и исправляют также и другие разные препоручения: ибо у нас помещики не знают середины; бедный студент должен за сто рублей быть всем и всюду; и учить детей и сечь людей на конюшне, и сопутствовать помещику в его дорогах, и быть у него подчас шутом. По истинне лучших учителей и недостойны иметь наши дворяне, как бы в наказание за то презрение, какое они оказывают к прямым дарованиям сограждан своих: ибо им приятнее держать у себя какогонибудь побродягу француза, нежели своего согражданина» [Станевич 1808б: 45].

У Станевича тема воспитания приобретает ярко выраженное социальное звучание и антидворянскую направленность. С возмущением пишет автор, что русские дворяне «щедро ради тщеславия награждают лстящих их самолюбию иностранцев», которые благодарствуют, когда «у поселян их <помещиков. — Л. К.> не достает уже поту для орошения полей их» [Станевич 1808а: 1, 6–7]. Высказывания такого рода сближают автора «Рассуждения о русском языке» не только с Мерзляковым, но и с деятелями «Вольного общества любителей словесности, наук и художеств». Безусловно, мы можем причислить Е. И. Станевича к идеологам зарождающейся разночинской культуры.

Но главный аспект темы воспитания для Станевича как для «старшего архаиста» — языковой:

Многие упущения при воспитании, имеющие потом худые последствия, происходят от презрения к отечественному языку питаемого: так как напротив того прилепление к нему укрепляет любовь к земле своей, и бывает причиною многих других гражданских добродетелей [Там же: 12].

Отношение к родному языку как к источнику национальных добродетелей делает актуальным вопрос о природе и соотношении русского языка с другими языками. Более совершенным, с точки зрения «старших архаистов», представляется язык, который «естественнее», ближе к «Природе», т. е. такой, где связь знака с денотатом, так сказать, более непосредственна. Такой язык как бы преодолевает условную природу человеческого языка, вообще осознававшуюся архаистами (ср.: слова — это «простые наружные знаки нашего о вещах понятия» [Там же: 10]). Именно таким представляется и Станевичу, и Глинке русский язык. В этом они, вслед за Шишковым, видят его своеобразие и преимущество перед другими языками, например, французским. Решающим аргументом оказывается наличие в русском языке сложных слов — слов с проясненной внутренней структурой:

Мы из двух или трех имен составляем одно, и тем самым не простое воспоминание вещи возбуждаем в памяти, но и образ ее представляется воображению: *сладкогласный, самодержавный, великосердый, громоносный*

и пр. <...> такова стихотворного соединения не терпит язык Французской [РВ: 1808. № 7. 66]³⁷².

Другое преимущество русского языка «старшие архаисты» видели в обилии в нем однокоренных, родственных слов. Они прилагали много усилий, чтобы «прояснить» связи между словами, совершая над ними немалое лингвистическое насилие (в исследовательской литературе получившее название «ложной этимологии»). Конечно, эти умозрительные «корнесловные» операции, продолжавшие традиции позднего Третьяковского и Сумарокова, имели экстралингвистический смысл — выявление в словах их «коренной» (природной) основы и, тем самым, превращение «наружного» (условного) знака в «знаменательный». По мнению Станевича, секрет названного преимущества кроется в механизме человеческого сознания:

Память наша раздробляется на столько частей, сколько слов быть может, сообщает им нечто от своего свойства, и каждое слово чрез таковое действие памяти получает свое особенное и прочное наименование, с произношением котораго, память наша поражается, и в мгновение представляет себе ту вещь, которую она означила тем словом. Тогда то сходство слов имеет всю свою пользу; приметное их одно из другого происхождение, сцепление, расширение, облегчает нашу память; ускоряет наши знания <...> язык делается тогда огромным свитком, на котором слова как знаменательные знаки, показывают последующим одне за другим племенам успехи предков их, да не теряют бесполезно времени на то, что уже прежде их было сделано, но поступают далее к новым открытиям [Станевич 1808а: 2, 61]³⁷³.

³⁷² Ср. в этой связи любопытный «демократический» аргумент против использования калек с французского представителями «нового слога»: «Не тот язык хорош, который темен для большей части читателей, а тот, который и самому простому и не ученому человеку понятен. Скажите комунибудь из Русских *любомудрие, обзор, небосклон*, даже и без всякой связи с целой речью, он поймет вас; но чтобы понять *трогательныя сцены* и *ваши перевороты*, то для сего непременно потребно знание языка Французскаго. При слове *небосклон* я тотчас вообразу склоняющееся небо: но при слове *переворот*, я ничего яснаго не могу себе представить» [Станевич 1808а: 2, 5].

³⁷³ В приведенном рассуждении хочется также выделить важную мысль о языке как коллективной памяти, присущую «старшим архаистам». Ср.: «В отечественном слоге заключаются верныя свидетельства о нравах, законодательстве и добродетелях народа. В сем отношении *языки или наречия суть истинные исторические источники*» [РВ: 1811. № 4. 38]. Любопытна и гипотеза Станевича о существовании в дохристианской

Таким образом, пресловутое пристрастие шишковистов к сложным словам, к «корнесловию», вызывавшее иронию и недоумение современников и — подчас — исследователей, объясняется их стремлением побороть условную природу языка, сохранить его «первобытность». Вполне очевидно, что это стремление генетически связано с идеями Ж.-Ж. Руссо. Для него условная природа языка предопределяет человеческую ложь, а искренность связана с отказом от всякой условности, в том числе языковой. Развивая эту идею Руссо, «старшие архаисты» пишут о том, что языковая условность разрывает непосредственную связь между словом и действием, поступком, дает возможность, говоря одно, делать другое.

По мнению Станевича, это характерная черта дворянского поведения — любя рассуждать о добродетели, русские дворяне не стремятся поступать добродетельно:

От того в наше время толь великое число владельцев, кои твердят непрестанно о человечестве, а угнетают безчеловечно крестьян своих; гнушаются рабством, а выводят их на торжища, или проматывают целыя имения <...>. От того многие восхищаются у нас нравственностью, но в то же время предаются без всякаго стыда и разврату и порокам; и говоря о любви со всею страстностию и нежностию, рыщут от одной непотребной девке к другой и смердят в их объятиях [Станевич 1808а: 1, 23].

Руси письменности: «Христиане не захотели обременять себя трудом, чтобы хотя некоторые лучшие произведения язычников переложить новыми буквами и тем сохранить их память в народе» [Станевич 1808а: 2, 62]; ср. мысль Глинки [РВ: 1811. № 77. 66–67]. Безусловно, это продолжение идей В. К. Третьяковского [Третьяковский: 426, 428]. Вместе с тем дух нации, коллективная память не загораживают для Станевича идеи личности (опять просветительская традиция заявляет о себе!). В этой связи интересно его рассуждение о слоге как индивидуальном стиле. Идея карамзинистов «писать как говорят» воспринимается Станевичем как посягательство на человеческую индивидуальность: «По слогам можно почти также узнавать сочинителя, как узнают человека по его лицу и голосу: ибо слог есть ни что иное, как способ выражать свои мысли, понятия; <...> слог есть лице наших мыслей, голос наших чувствий. Слог Руссов не тот что Волтеров, так как нравы их были различны. <...> Следственно хотеть иметь один слог, значит хотеть нелепицы и не уметь во все рассуждать» [Станевич 1808а: 2, 89]. С. Н. Глинку также занимает этот карамзинистский тезис, но здесь он критикуется с позиции идеи о неразрывности языка и нравственности: «Естьлиб Руской язык не изменялся; <...> естьлиб в воспитании нашем учились особенно изъяснять мысли наши по Руски, <...> тогда бы мнение, что так же должно писать, как говорим, было бы отчасти справедливо» [РВ: 1810. № 5. 137–138].

В этой тираде можно также проследить типичное для начала XIX в. недоверие к теоретическим «умствованиям», которые прекрасны на бумаге и ужасны на деле — один из уроков Французской революции и общая черта европейской мысли послереволюционных лет³⁷⁴. Но для Станевича, как и для Глинки, этот, казалось бы, чисто философский вопрос неразрывен с языковым. В отличие от Руссо, который считал, что всякий язык приводит ко лжи и в удел человеку остаются лишь паралингвистические средства общения, наши авторы более оптимистичны и недаром выделяют русский язык среди остальных, видя его преимущество перед другими еще и в происхождении.

В решение острого и принципиального вопроса о происхождении русского языка Станевич вносит чрезвычайно любопытный нюанс.

Языки, — считает он, — бывают творением природы и человека; как творение природы они бывают совершенны, а как творение человека они бывают совершенны и несовершенны, по мере того, как содействовал человек природе. <...> Язык, образовавшийся сам собою³⁷⁵, всегда сообразнее с природою; разум, содействовавший природе в составлении онаго, был сам ближе к ней; напротив того, новейшие языки изникли из развалин языка Латинского, который пал от развращения нравов народа на нем говорившаго; следственно они изникли во времена развратные, грубые и варварские <...>. Чего же ожидать хорошаго от такого порождения? Станем же паче удивляться всеоживляющему дарованию человека, который <...> веществу неустроенному <...> умеет по возможности давать устройство и благозвучность. Вот все что может искусство человеческое; далее оно не простирается. С языками тоже, что и с людьми; как бы они не украшались и не возвышались, никогда не скроют первоначального своего низкаго происхождения; носящий долгое время оковы всегда сохраняет на себе их знаки [Станевич 1808а: 2, 113–114].

Скрытое в данном высказывании противопоставление русского и французского языков (эта дихотомия постоянно присутствовала в сознании всех, писавших о «старом» и «новом» слоге) дает основание

³⁷⁴ Характерно вместе с тем, что и сам Станевич, и другие «старшие архаисты» в своих собственных рассуждениях остаются типичными «умствованиями», не будучи в состоянии освободиться от привычных схем.

³⁷⁵ Ср.: «Он <русский язык. — Л. К.> о составлении слов своих, так сказать, сам умствовал, из самого себя извлекал их, раждал; а не случайно как нибудь заимствовал и собирал от других народов» [Шишков 1811: 14].

заклучить, что русский язык ближе к Природе. Поэтому Станевич не боится даже признать определенное превосходство французского языка на данном этапе. Он уверен, что его торжество будет недолгим: рано или поздно скажется его «первоначальное» «низкое происхождение» и, с другой стороны, «хорошее» происхождение русского языка. В отличие от Шишкова, Станевич не был склонен постоянно твердить о бедности и недостатках французского языка и демонстрировать достоинства русского на сравнительных примерах, вызывавших насмешки критики. Очевидно, подобно Мерзлякову, он не хотел входить «в темные и запутанные размышления» о том, насколько древен славянский язык [Мерзляков: 62], и возводить славян к Ноевым потомкам. Станевич нашел более изящный ход доказательства мысли о преимуществе русского языка перед французским и при этом использовал идеи все того же Руссо.

С. Н. Глинка рассматривает вопрос о происхождении языка в связи с другим острым в шишковистской системе вопросом — проблемой заимствований. В статье о поэме С. А. Ширина-Шихматова «Петр Великий» он осмелился утверждать «еретическую» для «архаиста» мысль о самостоятельном существовании русского языка независимо от церковнославянского: «Мы убедились, что славянский язык в родстве с Руским <...>. Какой же был старинный Руской язык, и не осталось ли от него хотя некоторых следов? К щастию, песнь о полке Игоря разрешает хотя отчасти сей вопрос» [РВ: 1810. № 5. 129–130] (ср. мысль о существовании в дохристианский период языка и письменности). Любопытно, что здесь С. Н. Глинка почти цитирует, а в другой своей статье развивает следующее рассуждение Карамзина: «Авторы или переводчики наших духовных книг образовали язык их совершенно по Греческому, <...> изменили первобытную чистоту древняго Славянскаго. Слово о полку Игореве, драгоценный остаток его, доказывает, что он был весьма отличен от языка наших церковных книг» [Карамзин 1848: 3, 604] («О русской грамматике француза Модрю») ³⁷⁶. Вопрос о том, насколько сознательно Глинка «забыл» сослаться на статью Карамзина, которую, безусловно, знал, остается открытым. Это могло быть как осознанное, так и неосознанное желание скрыть

³⁷⁶ Благодарим Б. А. Успенского, обратившего наше внимание на этот факт.

столь «неподходящий» в рамках шишковистской системы источник мысли — и без того достаточно смелой и нуждающейся для «архаиста» в оправдании. Вообще же напомним, что С. Н. Глинка, несмотря на полемический тон своего журнала, вовсе не склонен осыпать Карамзина бранью, как это делает Шишков. Наоборот, в «Русском вестнике» Карамзин и Шишков неоднократно цитируются на одной странице как равные авторитеты [РВ: 1808. № 1. 50–52; № 5. 238–239 и др.].

Итак, С. Н. Глинка не может отказаться от идеи самостоятельного существования двух языков и в статье «Замечания о языке славянском и о русском или светском наречии» уточняет ее таким образом: «Мы имеем два наречия, нераздельныя по сродству, но различныя по употреблению» [Там же: 1811. № 7. 90]. В его изложении получается довольно стройная концепция развития русского языка — «старинный» или «коренной» русский язык, который «служит к разговорам, к изображению мыслей и к начертаниям Природы» [Там же: 86], существовал до принятия христианства (ссылка на договоры русских князей с греками); он сохранился и после крещения Руси (доказательство — «Слово о полку Игореве», которое Глинка интересно трактует как памятник светской литературы). Первое вторжение «чужезычия» произошло через славянский язык при переводе греческих книг, зато «под игом Татар, Славянской язык, охраняемый благочестием и Верою, пребыл неизменен и непоколебим: Руской начал заражаться чужезычием» [Там же: 87]. «Со времени теснаго сближения России с Европою» пострадали оба языка: «Руской слог затмили чужезычием; в язык Славянский начали вносить речи, величию его несвойственные» [Там же: 70], хотя русский язык, безусловно, «пострадал» больше.

С. Н. Глинка прекрасно понимал, что его схема развития русского языка выходит за рамки шишковистской системы и никак не согласуется с утверждением Шишкова, что славянский язык является корнем и началом русского языка. Но и от последнего утверждения Глинка тоже никак не мог отказаться: «*Может быть светской язык неправильно назвал я коренным словом. Но естли и погрешил я в том, то еще повторяю, что отнюдь не помышлял отделить Рускаго языка от Славянскаго*» [Там же: 57–58]. Однако даже С. Н. Глинка, при всем своем вольном обращении с логикой, понимал, что эти утверждения

надо как-то согласовать. И он находит такой логический ход, вполне в духе шишковистской системы: «Договоры Олега <...> предшествовали у нас предложению духовных книг: следственно *язык* или *слово светское* предварило *слог духовный*. В тех *договорах чистой язык* Славянской, ибо нет ни одного иностранного слова» [РВ: 1811. № 7. 57]. И так, «коренной язык» — язык, лишенный заимствований из чуждых по духу иностранных языков. В этом смысле — «по духу» — русский и славянский (т. е. церковнославянский) — это один язык, но только в этом, чисто умозрительном смысле. По составу, строю и функции — это разные языки, что для С. Н. Глинки совершенно очевидно. Характерно, однако, что именно умозрительный и с посторонней точки зрения весьма зыбкий тезис оказывается столь принципиальным и становится краеугольным камнем дальнейших рассуждений.

Для Е. И. Станевича вопрос о заимствованиях столь же важен, как и для Глинки. Он болезненно относится даже к самой постановке вопроса о необходимости заимствований [Станевич 1808а: 2, 30–31], считая, что лишь никогда не выходя за пределы родного языка, человек может оставаться истинным патриотом. Требуя, как и Шишков, «пристрастного» отношения к отечеству, Станевич полагал, что для патриотов «не токмо их отечество, язык и народ священны, но самыя народныя обычаи, и даже предразсудки» [Там же: 1, 14–15]³⁷⁷. Ему представляется, что именно «пристрастие к чужезычию» явилось главной причиной упадка русской словесности [Там же: 38]. Так же он оценивает и утверждение о бедности русской литературы, которым дворяне оправдывают обращение к иностранной словесности³⁷⁸.

³⁷⁷ Здесь под словом «предрассудок», очевидно, понимаются народные верования, предания, т. е. все то, что культивировалось гердерянской традицией и считалось признаком и выражением характера нации. Вспомним, что «предрассудки» дворянства резко осуждались Станевичем.

³⁷⁸ Ср. прямо противоположную точку зрения в программном предисловии к «Вестнику Европы»: Карамзин говорит о начинающемся развитии русской литературы, но замечает: «Жаль только, что недостает таланта и вкуса в *Артистах* нашей словесности», — и намечает путь к исправлению этого недостатка: «Сколько раз, читая любопытные Европейские Журналы <...> желал я внутренно, чтобы какой нибудь Руской Писатель вздумал и мог *выбирать* приятнейшее из сих иностранных цветников и пересаживать на землю отечественную!» [ВЕ: 1802. № 1. 5–6].

Этому мнению он противопоставляет мысль Шишкова о необходимости обращения к истинным национальным истокам языка и культуры:

Нам не столько нужно выдумывать, составлять, заимствовать слова, сколько уметь отыскивать их в тех книгах, которых мы более не читаем. <...> В сих то книгах хранится и богатство нашего красноречия. Мы потому только его не видим, что сии книги не того рода, к которым иностранцы приучили нас; следственно и красноречие их не по вкусу нашему, и представления, тем красноречием в них описанныя не по образцу настоящего нашего понятия [Станевич 1808а: 1, 40].

Высказывая эту мысль, Станевич менее настойчив, чем Шишков, в предложении читать Пролог и житие Св. Минодоры, Митродоры, Нимфодоры вместо иностранных сочинений или «Натали, боярской дочери» Карамзина. Поэтому в его изложении неопределенность положительной программы шишковистов особенно очевидна. Впрочем, нечеткость позитивных установок — общая черта литературного процесса 1800-х гг.

Итак, как мы старались показать на материале сочинений «старших архаистов», отождествление языковых и общественных проблем было важнейшей, системообразующей, а не «побочной стороной» шишковистской концепции, как казалось Ю. Н. Тынянову [Тынянов 1968: 35], или лишь «прискорбной привычкой» самого Шишкова «сводить литературный спор к политическим обвинениям» [Лотман, Успенский 1975: 77].

Стремясь во что бы то ни стало доказать преимущество русского языка перед другими, шишковисты хотели возбудить в русских «к самим себе почтение» [Станевич 1808а: 1, 40], считая, что «уважение к самому себе, как в частном человеке так и в целом народе, раждает дела великия» [Там же: 16]. Они полагали также, что в языке содержится комплекс нравственных устоев, освященных национальной историей и традицией, — «дух» языка и нации, необходимый для нравственного, а в конечном итоге и физического существования народа (ср. идеи Гердера). Любое отклонение от этого «духа», а также от архаистических взглядов (которые сами авторы считали единственно верным его отражением), воспринималось как предательство национальных интересов. Таким образом, именно природа их концепции

превращала шишковистов в замкнутую партию, не допускавшую точек пересечения с идеями противоположного лагеря. Когда же такое пересечение происходило и реальный генезис идей вступал в противоречие с требованиями системы, это или замалчивалось, или воспринималось самими авторами как свидетельство объективности, беспристрастности их позиции.

Генетически языковые взгляды «архаистов» связаны с просветительской традицией. Борясь с галломанией и рассуждая о русском языке, они пользуются логикой доказательства Ж.-Ж. Руссо. Как и многие деятели русской культуры начала XIX в. (Мерзляков, Нарезный и др.), Станевич и Глинка восстают «против просветительских теорий, но именно они составляют живую душу» [Лотман 1961: 19] их мышления, причем последнее обстоятельство отнюдь не очевидно для современников, а, возможно, и для них самих³⁷⁹. Резко полемический тон, прямолинейность формулировок, навязывание своей теории как готовой истины и единственного пути «спасения отечества» делают позицию «старших архаистов» уязвимой, но вместе с тем позволяют их противникам и последующим поколениям (в частности, «младоархаистам») строить свою идеологию с учетом их опыта.

1983

³⁷⁹ Хочется отметить, что подобные явления еще не получили должного освещения в науке. Как правило, среди писателей начала XIX в. выделяется группа, субъективно ориентировавшаяся на продолжение просветительской традиции (см., например: [Орлов]), а факты нападок на философов XVIII в. рассматриваются однозначно как отход от нее (см. страницы о «Русском вестнике» С. Глинки [Заборов: 133–135]).

МОДЕЛЬ ПОВЕДЕНИЯ «СТАРШИХ АРХАИСТОВ»: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА³⁸⁰

Историко-семиотическое исследование поведения как культурной категории в России XVIII – начала XIX вв. было начато Ю. М. Лотманом в его известных «Статьях по типологии культуры» [Лотман 1973] и в таких статьях, как «Декабрист в повседневной жизни» [Лотман 1975], «Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века» [Лотман 1977] и др., и развито в его книге «Сотворение Карамзина» [Лотман 1987a]. Описывая крайнюю семиотизацию поведения дворянства в России XVIII века, Лотман справедливо связывает этот процесс с петровскими реформами. Он отмечает, что с наступлением так называемой «европеизации» среди культурной российской элиты возникла необходимость (а позже и потребность) уметь смотреть на свое поведение другими — «чужими» — глазами. Настойчивость Петра в подражании «иностранным образцам» быстро привела участников культурного процесса к поиску созвучных норм и моделей поведения в литературе. В течение XVIII века иностранные литературные сочинения постепенно дополнялись отечественными произведениями, так что для русской литературы того периода было характерно не только стремление переводить на русский язык необходимые иностранные тексты, но и потребность в создании адекватных отечественных литературных моделей поведения — в различных жанрах от трагедии до романа. Таким образом, к концу XVIII – началу XIX в. в России существовала совокупность литературных сюжетов и ситуаций, достаточно большая, чтобы исходя из них можно было кодифицировать реальное поведение человека в реальной жизни.

Ученые отмечают, что индивидуальный выбор соответствующего поведения может определяться целым рядом факторов — социальным, имущественным статусом, общественно-политическими взглядами индивида, его планами на жизнь, различными жизненными ситуациями. К этому набору факторов мы хотели бы добавить еще

³⁸⁰ Впервые опубликовано по-английски: [Kiseleva 1991].

один, особенно характерный для первых двух десятилетий XIX века, — принадлежность к определенной литературной школе или партии. В данной статье мы коснемся феномена русской литературы и общественной жизни начала XIX века, связанного с деятельностью А. С. Шишкова и его сторонников, названных Ю. Н. Тыняновым «старшими архаистами». В последнее время эта группировка стала называться в литературе по этому вопросу архаистическим лагерем, хотя этот термин можно считать весьма относительным — он отражает только одну сторону, хотя и существенную, программы Шишкова. Однако поскольку этот термин имеет уже долгую научную историю, будем продолжать его использовать.

То, что полемика между шишковистами и карамзинистами была центральным литературным фактом первых десятилетий XIX века, уже давно стало общеизвестным. Но только в последнее, уже постыняновское время признано (и пока еще недостаточно), что полемика вышла далеко за пределы спора о «старом и новом слоге российского языка». Подчеркнем еще раз, что в ходе спора о языке возникли две противоположные концепции развития русской культуры — о прошлом, настоящем и будущем государственном, политическом и социальном развитии России. Иными словами, участники полемики стремились охватить все стороны человеческого существования и не могли оставить нетронутой такую важную сферу, как поведение.

Из двух противоположных литературных лагерей именно шишковисты сознательно стремились сдвинуть параметры полемики, расширить дискуссию и вывести ее далеко за пределы литературы. Не случайно именно они были инициаторами полемики.

Сущность архаистической позиции вполне адекватно определяется термином «русское направление». Современник, свидетель этого спора Сергей Аксаков охарактеризовал его как «восстание <...> против предпочтения всего чужого своему» [Аксаков: 2, 247], т. е. против использования французского языка, против подражания французским модам и обычаям. Вернее было бы сказать, что «русское направление» провозгласило превосходство всего русского над всем иностранным. Шишков и его лагерь заняли столь крайнюю патриотическую позицию как из полемических, так и из «воспитательных» соображений.

Таким образом они стремились реформировать русскую литературу, излечить русское дворянство от пристрастия к иностранным языкам и обычаям и в то же время сокрушить своих противников, карамзинистов, пропагандировавших достижения европейской культуры и утверждавших необходимость для России учиться на европейском примере.

Кроме того, важно отметить, что такая патриотическая система идей никоим образом не была изначально присуща тем, кто ее исповедовал. Для большинства из них переход на патриотическую точку зрения был результатом их собственной кропотливой целенаправленной борьбы с собственным воспитанием. Мы приведем лишь два примера. Писатель и переводчик с французского Сергей Глинка (который писал и говорил по-французски так же хорошо, как и на родном, и мог страницами цитировать наизусть французских классиков) вдруг стал ярким патриотом и издателем в высшей мере патриотического журнала «Русский вестник». Сам Глинка в своих «Записках» указывает точный момент своего обращения — созыв ополчения для борьбы с Наполеоном в конце 1806 г. Однако весьма любопытно то, как описывает Глинка свою перемену взглядов: «В то время отечество было для меня новою мечтой, и воображение мое горело, как чувство юности, согретое первым пламенем любви» [Глинка С. 1895: 195]. Это очень показательно: переход на патриотическую точку зрения видится как второе рождение, начало новой жизни и вызывает ассоциации чувственных или духовных эмоций.

С. Т. Аксаков приводит показательный пример в своих мемуарах:

Петр Андреевич Кикин был одним из самых горячих и резких тогдашних славянофилов; он сделался таким вдруг, по выходе книги Шишкова: «Рассуждение о старом и новом слоге». До этого времени он считался блестящим остряком, французолюбцем и светским модным человеком, как он сам рассказывал мне и Казначееву. Книга Шишкова образумила и обратила его, и он написал на ней: “*Mon Evangile*” (мое евангелие). Я видел сам эту надпись, и хотя я был очень молод, но мне показалось это смешно. В свете называли Кикина новообращенным, новокрещенным <...> Он беспощадно и грубо, прямо в глаза, казнил своих прежних знакомых мужчин, дам и девиц, которые недавно знали его совсем другим человеком [Аксаков: 2, 247].

В этом описании характерно все: внезапная перемена во всех сферах жизни, полный отказ от прежнего образа жизни и обличение тех, кто не обратился в «новую веру», а главное, кощунственная надпись в книге Шишкова и то, что ее автор даже не видит в этом кощунства. Но, пожалуй, самое интересное здесь то, как новый патриот невольно и бессознательно обращается к французскому языку. Так укоренилась привычка выражать свои чувства по-французски, что ни Кикин, ни Аксаков, описывая обстоятельства, не замечают оксюморонности надписи.

Уже из одного этого примера видно, что архаистическая позиция представляет собой монолог, она эзотерична и непроницаема для других точек зрения. Ее также отличает крайняя идеологизация и семиотизация.

Произведения Шишкова и его последователей стремятся сформировать у своих читателей новую систему ценностей, отличную от той, что господствует в «модном» свете, и тем самым изменить образ жизни каждого человека и страны в целом. Кикин — идеальный случай и, конечно, достаточно редкий пример успеха шишковской проповеди.

Сам Шишков, публицист и оратор, стремился расположить к себе аудиторию, используя как свое риторическое мастерство, так и едкий сарказм своих обличений. Именно как критик современной морали он наиболее силен; за ним стоит вся мощная сатирическая традиция XVIII века с ее бичеванием галломании. Основная цель Шишкова — искоренить заблуждение, совершить переворот в сердцах и душах, «обратить» и сформировать новое мировоззрение. Он не занимается составлением подробных «инструкций» новообращенным для строительства новой жизни; он просто постоянно предупреждает тех, кто еще не обратился, о последствиях их ошибок.

Напротив, другой архаист, С. Н. Глинка в своем журнале «Русский вестник» излагает подробную программу повседневной жизни, рассчитанную на тех его соотечественников, которые пожелают встать на путь новой жизни патриота. Эта программа представляет собой тщательно выработанную утопическую программу устройства жизни с обозначением различных ролей: «добрый помещик», «русский отец семейства», «добродетельная русская мать», «русский учитель» и т. д.

Основная забота Глинки, как и всех архаистов, — «патриотическое воспитание». Он описывает эту концепцию с максимальными подробностями. Перед нами — эклектическая и любопытная смесь просветительской и масонской педагогики. «Русский вестник» целиком посвящает себя доказательству реальности и действенности предлагаемых моделей поведения. Однако важно отметить, каким образом это доводится до читателей. В большинстве случаев Глинка предпочитает облекать свои рассуждения в литературную форму. Создаются романы и рассказы, герои которых должны служить примером для подражания у своих читателей. При этом Глинка выступает как прямой продолжатель традиции XVIII века, в особенности традиции преподавания примеров, якобы взятых из реальной жизни, а на деле сконструированных автором.

Попытаемся выделить основные установки, которые пропагандируют подобного рода литературные примеры. Прежде всего это необходимость конкретных действий, постоянного труда на благо ближних, «действенного человеколюбия». Другая принципиальная установка состоит в том, что слова и дела, идеи и практика должны совпадать. Глинка и другие архаисты видят такую модель поведения как отчетливо национальную, по существу — русскую. Она связана для них с отказом от всего французского, от всякой космополитической модели поведения, с возвращением к истокам родной русской культуры. Глинка пытается доказать «национальный» характер предложенной модели на множестве исторических примеров. Довольно произвольно выбранные и изложенные, они переполняют страницы его «Русского вестника» (см. подробнее: [Киселева 1981]).

Можно отметить еще одну особенность. Архаисты видят в своей модели *единственно возможную* жизненную модель и, более того, — гарантию от разрушения и разорения страны и в теории не допускают никакого отклонения от своей программы. Они настойчиво стремятся обязать своих соотечественников выполнять предложенную им «национальную» программу на деле. Теперь, обратившись к их биографиям, попробуем посмотреть, насколько они в этом преуспели.

Анализируя их воспоминания и другие свидетельства современников, мы приходим к крайне неутешительному выводу. Так, большой

поклонник Шишкова С. Т. Аксаков, познакомившись с адмиралом в 1808 г., был поражен некоторыми сторонами его семейной жизни. Обеспокоенный чистотой архаистической позиции, юноша, по его собственному признанию, был поражен тем, что жена православного Шишкова — лютеранка, голландка по происхождению. Еще большее недоумение вызвало у него то, как воспитываются юные племянники Шишкова (своих детей в семье не было). Дарья Алексеевна, «считая все убеждения супруга патриотическими бреднями, наняла мальчику француза-гувернера и поместила его возле самого кабинета своего мужа». К тому же ее родственники, «сама Дарья Алексеевна и племянники говорили при дяде всегда по-французски...» Аксаков признается, что «разинул рот от удивления! Такое несходство слова с делом казалось мне непостижимо» [Аксаков: 2, 260, 255]³⁸¹. Более того, вечером Шишков «уезжал в гости или в клуб, где вел крупную игру» [Там же: 257].

Такие отступления от собственных искренних теоретических убеждений были вполне типичны для архаистов. Мы могли бы без труда привести немало подобных примеров. Из ведущих членов архаистического лагеря, пожалуй, только князю С. А. Ширинскому-Шихматову удалось воплотить идеалы архаистического направления в своей жизни. Глубоко религиозный с юности, он в конце концов стал монахом и являл собой редкий пример титулованного дворянина, порвавшего с миром.

Подобные отступления были не просто результатом недостатка характера. Все архаисты были людьми, воспитанными по-европейски; употребление французского языка было для них второй натурой (вспомним французскую надпись, которую сделал Кикин на своем экземпляре книги Шишкова!), как и привычка посещать французские спектакли и балеты, ездить в клуб, играть в карты, носить европейское платье и т. д., и т. п. Сам акт патриотического «обращения» был

³⁸¹ Сам С. Т. Аксаков, когда в 15 лет прочел «Рассуждение о старом и новом слоге», стал пламенным адептом Шишкова: «Разумеется, я признал его неопровержимым авторитетом, мудрейшим и ученейшим из людей! Я уверовал в каждое слово его книги, как в святыню!.. Русское мое направление и враждебность ко всему иностранному укрепились сознательно, и темное чувство национальности выросло до исключительности» [Аксаков: 2, 245].

результатом влияния европейской философской традиции XVIII века. Архаисты упрекали своих учителей-просветителей в том, что их теории от практики отделяет пропасть. Однако собственная жизнь архаистов была разделена на две совершенно различные сферы. В идеологической сфере (*ex cathedra*) они были патриотами, убежденными, что народ (крестьяне) являются хранителями национальной культуры. Они провозглашали фольклор сокровищницей национальной культуры, что в то время являлось новаторством. Но в личной жизни они оставались дворянами и, как и их противники-карамзинисты, — «европейцами». Не случайно там, где архаисты переходили от теории к практике в частной сфере, практика, по существу, не носила на себе отпечатка национальности. Благотворительность была естественной для Глинки. Шишков был гуманным помещиком, который даже оброка со своих крестьян не брал и приходил в восторг от их архаической речи, но мысль самому «опроститься», пожить по-крестьянски, не могла прийти ему в голову, как и в голову любого из архаистов.

Вывод С. Т. Аксакова очень справедлив: Шишков и его ученики «...считали себя русскими людьми, нисколько не чувствуя и не понимая, что они сами были иностранцы, чужие народу, ничего не понимающие в его русской жизни» [Аксаков: 2, 247]. Архаисты подошли к идее необходимости согласования слов и дел, но не смогли осуществить своего идеала на практике. Далее Гоголь, славянофилы, Лев Толстой будут стремиться преодолеть это противоречие. Все они, по их собственному признанию, будут бороться за то, «чтобы не жить во лжи».

ПРОБЛЕМА ЛИТЕРАТУРНОГО АВТОРИТЕТА В РУССКОЙ КРИТИКЕ 1800–1810-х гг.

Предметом рассмотрения в настоящей статье будет служить один из эпизодов знаменитого спора начала XIX в. о языке — полемика между А. С. Шишковым и Д. В. Дашковым в 1810–1811 гг., который мы хотим выделить как знаменательный этап в формировании методологии русской критики.

Напомним фактическую сторону дела. В 1808 г. А. С. Шишков опубликовал книгу «Перевод двух статей из Лагарпа с примечаниями переводчика». Это было следующее крупное выступление Шишкова в печати после «Рассуждения о старом и новом слоге российского языка» (1803). В 1810 г. начинающий критик и литератор Д. В. Дашков ответил на «Перевод двух статей...» рецензией в журнале «Цветник» (1810. № 11. 256–303; № 12. 404–467). Шишков не остался в долгу и в специальном «Присовокуплении» к другой своей работе — «Рассуждение о красноречии Священного Писания» (СПб., 1811) — ответил на критику Дашкова тяжеловесной и высокомерной статьей. В свою очередь ответом на нее явилась блестящая брошюра Дашкова «О легчайшем способе возражать на критики» (СПб., 1811).

Сложилась довольно интересная ситуация: в ходе этой полемики ни Шишков, ни Дашков, по сути, не высказали новых оригинальных идей. Шишков повторил свои любимые мысли, выраженные в «Рассуждении о старом и новом слоге», иногда даже с теми же примерами. Это оказалось возможным из-за особого характера новой книги, в основу которой был положен текст статей Лагарпа в русском переводе Шишкова, снабженный его комментариями. «Вторичность» шишковского текста допускала подобные повторения. Дашков во многом повторил принципиальные аргументы П. И. Макарова — рано умершего критика-карамзиниста, — изложенные в его рецензии на «Рассуждение о старом и новом слоге» («Московский Меркурий». 1803. № 12). Опять-таки повтор оказался возможен из-за практической тождественности объекта критики. Для начала XIX в. подобная близость

аргументации не означала плагиата: это был знак принадлежности к одному литературному лагерю.

Полемика о языке была осознана карамзинистами как противостояние двух школ, а не двух личностей. Думаем, что с этим отчасти связан и отказ самого Карамзина участвовать в споре. Объясняя отказ, исследователи склонны подчеркивать, что писатель отошел от литературы и погрузился в работу над «Историей государства Российского». Однако в момент выхода книги Шишкова Карамзин был еще издателем «Вестника Европы», кроме того, круг вопросов, поднятых оппонентом, его как раз очень занимал. Существует биографическая легенда о том, что Карамзин написал по требованию И. И. Дмитриева целую рукописную книгу возражений Шишкову, но сжег ее на глазах раздосадованного друга. Полагаем, что Карамзин не хотел допустить, чтобы в столкновение идей, концепций вмешивались «личности» — т. е. борьба самолюбий и выпады биографического характера. Для ответа был нужен человек, лично не затронутый критикой Шишкова. В 1803–1804 гг. таким человеком оказался П. И. Макаров, в 1810–1811 гг. — Д. В. Дашков. Последний не подписал своего имени под статьей в «Цветнике», и Шишков сразу заподозрил боязнь ответственности и стремление уйти от «возмездия». Дашков, конечно, исходил из иных соображений: он выражал не только личное мнение, а критиковал оппонента с точки зрения определенной литературной группировки, пользуясь всем арсеналом накопленных ею средств, хотя вносил и свои существенные нюансы. Он иронически заметил, что не подписался под статьей, т. к. не собирался придавать весомости своим аргументам с помощью своего имени [Дашков: 10]³⁸². Тем самым он указал на проблему авторитетности высказывания и — шире — литературного авторитета, весьма актуальную для литературной жизни эпохи.

Ссылки на разного рода авторитеты были вполне обычным явлением в критике XVIII – начала XIX вв. Однако у Шишкова они носили

³⁸² Ср. декларацию Карамзина — издателя «Вестника Европы»: «Мы не *аристократы* в литературе — смотрим не на имена, а на произведения — и сердечно рады способствовать известности молодых авторов» [Карамзин 1984: 2, 127]; ср. также [Там же: 35]. О значимости ориентации именно на молодые литературные силы см. далее.

особый характер. Книги Шишкова строились как произведения отчетливо полемические, цель которых — реставрация утраченных национальных ценностей, а ближайшая задача — сокрушение противника. Первый шаг в этом направлении — создание образа врага.

Реконструируем по сочинениям Шишкова портрет его литературного оппонента: это молодой человек, следующий моде, говорящий на иностранных языках и не знающий русского, восхищающийся достижениями европейской культуры и презиравший отечественную³⁸³. Легко убедиться, что это тенденциозная полемика с литературной и бытовой маской Карамзина начала 1790-х гг.³⁸⁴ Разумеется, этот полемический портрет примитивнее не только облика реального Н. М. Карамзина, но и его маски. Любопытно, однако, что Шишкова несколько не заботит то, что он может быть уличен в неточности. Ему важно, что некоторые черты сходства создают иллюзию достоверности и — главное — затрагивают личность, а значит придают полемике необходимую остроту. Нельзя не отметить, что молодость как устойчивый признак маски врага проявляется тогда, когда сам Карамзин уже давно вышел из юношеского возраста. В то же время признак этот очень существен. Для Шишкова, мыслившего в категориях XVIII в., он свидетельствовал о легкомыслии, неопытности, а значит — о неавторитетности. В традициях XVIII в. и отчетливо выраженное стремление связать авторитетность с нравственными качествами личности. Человек чуждой партии — обязательно «злой».

Карамзин прекрасно осознавал эту особенность литературного сознания эпохи, когда в предисловии к «Вестнику Европы» и ряде статей писал о том, что глупая книга — небольшое зло в свете, и читатель и сочинитель романов не могут быть дурными людьми, а от критики

³⁸³ См., например: [Шишков 1803: 7–9]. В противоположность образу врага рождается также полемически заостренный образ носителя истины, т. е. носителя авторской точки зрения. Это человек, умудренный опытом, посвятивший многие годы изучению родного языка и словесности. Никаких замечаний о возрасте не делается, но подразумевается, что возраст зрелый. Такую интерпретацию подхватят потом карамзинисты, которые рисуют своих противников как стариков: «дед седой» — устойчивое определение Шишкова.

³⁸⁴ О маске Карамзина см. [Лотман 1987а: 193–194].

требовал уважения к достоинству человека³⁸⁵. Это была попытка изменить характер литературных баталий, придать им новое качество. Карамзинисты стремились продолжить намеченную линию, но путь к новой критике был длительным и, как мы покажем ниже, совсем не гладким.

Следует заметить еще одно обстоятельство. Шишков строил свой полемический образ врага на основе полемического же облика-маски Карамзина начала 1790-х гг., которым автор «Писем русского путешественника» и издатель «Московского журнала» эпатировал в свое время современников. Полемизм порождает удвоенный полемизм.

Создав образ врага, Шишков с полной уверенностью в своей правоте **приписывает ему** взгляды и суждения, которые считает нужным оспорить. Подобный «запрещенный прием» был сразу же выявлен и подвергнут критике Дашковым. Приведя очередной пример некорректного обращения Шишкова со словами своего оппонента, он замечает:

Хитрое сплетение силлогизмов сих достойно внимания: оно встречается довольно часто у г-на сочинителя. Сперва опровергал он принятое вообще разделение Славенского языка с Русским; а потом вдруг стал говорить *о намерении приводить первый из них в забвение и презрение* — но кто имеет такое намерение? Утверждал ли я что-либо подобное сему? [Дашков: 24]³⁸⁶.

При всей важности полемики для Шишкова он, конечно, понимал, что прочность его позиции зависит от положительных ценностей и от той традиции, того контекста, в которые будут вписаны его идеи. Поэтому следующий шаг — поиск союзников в литературной борьбе.

³⁸⁵ См.: «Письмо к издателю», «О книжной торговле и любви ко чтению в России», «О-чего в России мало авторских талантов?» и др. [Карамзин 1984: 2, 116, 120, 126].

³⁸⁶ Ср. в другом месте: «Обыкновенная хитрость г-на сочинителя заставлять других говорить то, об чем они и не думали!» [Дашков: 41–42]. Дашков не оставляет без внимания и такие полемические приемы Шишкова, как передергивание цитат и бездоказательные утверждения: «Г. сочинитель, возражая на мою критику, совсем не думал о доказательствах: всякой может удостовериться в том, есть ли будет иметь терпение прочесть ответ его. Основательные доводы показались ему средством слишком обыкновенным; отвергнув их, он употребил против меня оружие новое, а именно — *восклицания!*» [Там же: 11–12]. Наконец Дашков, вслед за Макаровым, ополчается на доносительный тон критики Шишкова, о чем неоднократно писали исследователи [Мордовченко: 91].

Именно здесь Шишков применяет один из испытанных полемических приемов — опору на мнение общепризнанных авторитетов в области словесности. Первичной и в этом случае остается собственная концепция. К ней подбирается авторитет, чьи взгляды имели бы хоть какие-то точки пересечения с отстаиваемой позицией. Самое важное для Шихкова и его сторонников заключается в том, чтобы выбрать союзника, одно имя которого являлось бы надежным щитом от возможных возражений. В русской традиции такой значительной величиной было имя Ломоносова.

Отметим, что, несмотря на явную близость взглядов шишковистов к идеям позднего Третьяковского, они не любили призывать его к себе в союзники и ссылаться на его труды: ошельмованный союзник был сомнительным козырем в литературной борьбе. Примеры, приводимые М. Г. Альтшуллером, свидетельствуют о том, что как правило хвалили Третьяковского лишь второстепенные беседчики³⁸⁷. Сам Шишков высказывался о нем с большой осторожностью [Альтшуллер 1984: 323]. На Сумарокова ссылались чаще, но как раз на те произведения, которые обладали всеми признанной ценностью — «Наставление хотящим быти писателями», «Синав и Трувор» и т. п. По сути же более важны для Шихкова этимологические штудии Сумарокова в «Трудолюбивой пчеле», которые часто являлись источником рассуждений автора книги о старом и новом слоге. Но этой близости сам Шишков не подчеркивал, на нее прямо указал Дашков [Дашков: 68–70, примеч. 10]. С Ломоносовым — другое дело.

Пожалуй, не было в русской литературе авторитета «авторитетнее». По словам Карамзина в «Пантеоне российских авторов», «Ломоносов был первым образователем нашего языка; первый открыл в нем изящность, силу и гармонию <...> Он вписал имя свое в книгу бессмертия, там, где сияют имена Пиндаров, Горацийев, Руссо» [Карамзин 1984: 2, 110]. Хотя Карамзин и критикует Ломоносова, признание его авторитета безусловно. Шишков многократно и по разным поводам обращается к Ломоносову за поддержкой в защите старого слога. Главным сочинением для него становится предисловие «О пользе

³⁸⁷ См. главу «Отношение к Третьяковскому в кругу “Беседы любителей русского слова”» [Альтшуллер 1984: 308–331].

книг церковных в российском языке». При этом М. Г. Альтшуллер уже отметил факты скрытой полемики Шишкова с ломоносовской традицией. Исследователь справедливо подчеркнул, что Шишков не считается с ограничениями, которые Ломоносов наложил на употребление церковнославянизмов в русском высоком слоге. Шишков пропагандирует употребление тех слов, которые Ломоносов считал устаревшими (например, «рясны») [Альтшуллер 1984: 300]³⁸⁸. Однако ученые не затронули пока главного расхождения адепта с им же самим избранным патроном — расхождения, перед которым с легким недоумением остановился еще Дашков.

Ведущая идея Шишкова — мысль об общности (единстве) церковнославянского и русского языков — доказывается им с опорой на авторитет Ломоносова. Дашков указывает, что из предисловия «О пользе книг церковных в российском языке» «г-н переводчик Лагарпа почерпнул все, что ни писал о сем доньне», и тут же добавляет: «Впрочем на каждой странице сего *Предисловия* внимательный читатель найдет ясное разделение Славенского языка с Русским», и далее скрупулезно выписывает из Ломоносова все соответствующие цитаты [Дашков: 18–19, примеч. 3]. Критик демонстрирует, как произвольно обошелся Шишков с концепцией великого предшественника: он ссылается на букву, искажая дух ломоносовских идей. Искажение мыслей хрестоматийно известного трактата было столь очевидным, что, казалось, не могло пройти (и не прошло!) незамеченным. Шишкова это не остановило. Имя Ломоносова безусловно ассоциировалось в сознании читателей начала XIX в. с идеей возвеличивания роли церковнославянского языка. Название трактата («О пользе книг церковных...») только подтверждало верность такой ассоциации. На нее и рассчитывал Шишков. Имя Ломоносова было ему столь необходимо, что он счел возможным не посчитаться с «детальными» ломоносовского учения.

Другой пример — обращение Шишкова к авторитету Жана Франсуа Лагарпа. Здесь ход мысли сложнее. Н. И. Мордовченко имел все основания подчеркивать, что «Шишков, этот яростный противник

³⁸⁸ См. также в целом главу «Ломоносовские традиции в восприятии сторонников “старого” слога» [Альтшуллер 1984: 298–307].

всего иноземного, искал поддержки не у кого другого, как у французского критика и публициста», и отмечать неслучайность такого обращения [Мордовченко: 83]. Причина заключалась не только в изменении политической позиции Лагарпа после Французской революции, а главным образом в авторитетности его имени для русских литераторов всех направлений³⁸⁹. Лагарп был нужен Шишкову именно как европеец, носитель европейской литературной нормы. Выбирая весьма произвольно из многотомного «Лицея» всего две статьи и при этом переводя, по собственным словам, «обе статьи не с начала оных и не до конца», Шишков не скрывал своей тенденциозности. Дашков также не преминул это отметить: «Довольно ясно, что намерение его <Шишкова. — Л. К.> было не примечания делать на Лагарповы слова, а самого Лагарпа перевести для своих примечаний, кои можно назвать *Дополнением* к прежним сочинениям его *о старом и новом слоге*» [Цветник: 1810. № 11. 257]. Беря Лагарпа к себе в союзники и опираясь на его авторитет, Шишков тем самым как бы отводил от себя обвинения в отказе от достижений европейской культуры и разил карамзинистов их же оружием.

Итак, крупнейшие авторитеты — русский и европейский — должны были утвердить господство в русской литературе единственно возможной и истинной точки зрения — концепции А. С. Шишкова. Такова была позиция шишковистов. Карамзинисты же исходили из представления о возможности в словесности нескольких точек зрения на один и тот же предмет. Свою статью «Отчего в России мало авторских талантов?» Карамзин заключил многозначительным утверждением: «Другие могут думать иначе о литературе: мы не хотим теперь спорить с ними». Для нас важна сейчас первая часть утверждения. Она предполагает возможность диалога и построения литературной жизни как диалога. Карамзин не только подразумевает наличие иного мнения, но и готов признать за ним право на существование. Дашков продолжает карамзинскую традицию. Он настойчиво подчеркивает точки сближения (пересечения) с позицией оппонента,

³⁸⁹ О влиянии эстетики Лагарпа на карамзинистов см. [Мордовченко: 119]. В начале 1810-х гг. перевод на русский язык первых пяти частей «Лицея» Лагарпа предпринимает Российская Академия, оплот шишковизма.

отмечает творческие удачи Шишкова и даже его удачные замечания в свой собственный адрес (см., например, [Дашков: 35, примеч. 6]). Литературный процесс для Дашкова — поиск истины, а не ее постулирование. Для Шишкова все не так. Ему истина известна заранее и доказательств не требует. Литературный процесс — монолог, экспликация истины, который обязательно сопровождается (включает в себя) обличение оппонента. Этот монолог получает форму ложного диалога: противнику приписывается некая точка зрения, которая тут же опровергается. Против подобного обращения с собой энергично восстал Дашков. Ложный диалог сопровождается фетишизацией литературных авторитетов и спекуляцией именами и цитатами.

Усилия карамзинистов превратить литературную жизнь в диалог были чреваты многими опасностями, в том числе такими, каких они сами, вероятно, не могли предугадать и которые таятся в особенностях диалогической коммуникации.

В диалоге оба участника оказываются невольно вовлечены не только в круг идей, но и в ход рассуждений друг друга. Без хотя бы частичного перехода на язык собеседника диалог не может состояться. На примере выбора литературных авторитетов (особенно Лагарпа) мы видели, как принципиально эзотеричный Шишков пытается учитывать систему ценностей своих оппонентов. Еще более очевидный пример мы находим в его «Рассуждении о любви к Отечеству»: «Отечество (сказала мне одна из почтенных наших женщин) требует от нас любви даже пристрастной» [Шишков 1812: 25]. Ссылка на мнение дамы, ориентация на женский вкус — традиционный карамзинистский прием (напомним, что в основе своей — полемический). В статье Н. М. Карамзина «Отчего в России мало авторских талантов?», постоянно бывшей в поле зрения Шишкова³⁹⁰, этот прием повторен: «Мудрено ли, что <...> светские женщины не имеют терпения слушать или читать их <русские комедии и романы. — Л. К.>, находя, что так не говорят люди со вкусом? Если спросите у них, как же говорить должно? то всякая из них отвечает: “Не знаю, но это грубо, несносно!”» [Карамзин 1984: 2, 124]. Шишков, конечно, не случайно вкладывает важную для него мысль в уста «почтенной», а не

³⁹⁰ См. яростную полемику с концепцией статьи Карамзина [Шишков 1803: 163–164].

«светской» женщины, однако знаменательно само стремление опереться на поддержку дамского круга и продемонстрировать, что там владычество карамзинистского вкуса не безраздельно.

Подобные примеры можно было бы умножить. Однако нам бы хотелось остановиться на том, как полемический стиль Шишкова воздействует на карамзинистскую критику и на характер спора литературных лагерей.

Выше уже говорилось, что карамзинисты стремились очистить критику от личных выпадов, перевести литературные баталии в принципиально иное русло. В 1803 г. Макаров писал:

Критика имеет право заметить ошибки <...> однакож критика должна выбирать слова, и употреблять их с крайнею осторожностью. Всему есть границы <...> На что изъясняться таким огорчительным образом? Другие могут во зло употребить сию вольность, а тогда поле нашей Словесности превратится в обширный театр, на котором оскорбленное самолюбие, зависть и мщение, к досаде людей благомыслящих, будут забавлять *народ* жестокою своею борьбою [Московский Меркурий: 1803. № 12. 189].

Со стороны карамзинистов это не было голословной декларацией³⁹¹: рецензии Макарова и Дашкова на книги Шишкова выдержаны в спокойном, благожелательном тоне. Дашков имел полное право назвать свою критику «учтливой» и «благонамеренной» [Дашков: 8]. Прочитав в ответ «брань» Шишкова, он гораздо более заострил тон своих возражений в книге «О легчайшем способе возражать на критики». Теперь Дашков уже не прибегает к эвфемизмам, типа: «Между множеством весьма справедливых замечаний, у него <Шишкова. — Л. К.> вырываются иногда парадоксы, несовместимые с красотой и свойством Российского языка» [Цветник: 1810. № 11. 140], или: «в переводе двух статей из *Лагарпа* есть погрешности довольно значущие: но сие не воспрепятствует никому отдать всю должную справедливость трудам и благонамеренности Г-на Переводчика» [Там же: № 12. 165]. Дашков прямо заявляет, что слог его оппонента «вообще тяжел, неправилен и во многих местах весьма темен» [Дашков: 62], или говорит о Шишкове

³⁹¹ Такой, как заявление Шишкова в «Предуведомлении» к «Переводу двух статей из *Лагарпа*» о том, что возражения на его книгу будут ему приятны, если будут основаны «на искреннем желании рассуждать о языке». Дальнейший текст книги и весь ход полемики со стороны ее автора доказали обратное.

следующее: «Есть ли г. сочинитель *Присовокупления* не может служить образцом искусной и сильной диалектики, то по крайней мере из книг его очень можно научиться вежливости: слог его напоминает нам счастливые времена Гарассов!» [Дашков: 38] и т. п. Однако, усилив полемическую интонацию, добавив сарказма, Дашков все же не отступает от своей линии. Отводя от себя обвинения внелитературного порядка (в частности, в предательстве отечества и веры), он не выдвигает таких обвинений против Шишкова. Его критика — это последовательный анализ степени доказательности основных тезисов Шишкова и его нападок в свой адрес. Ни в своей рецензии, ни в своей книге Дашков не строит «образа врага», как это было свойственно манере его оппонента.

Прошло несколько лет, литературная борьба шишковистов и карамзинистов вступила в новую фазу. «Письмо к новейшему Аристофану» Дашкова [СО: 1815. № 42. 140–145] уже было написано полемическим языком, недавно им самим столь резко осужденным. Как известно, адресат памфлета А. А. Шаховской обвиняется в злоупотреблении служебным положением, коварстве, зависти, интригах и, наконец, в гибели Озерова, которого он якобы довел до сумасшествия. По тяжести обвинения не уступают тем, которые Шишков выдвигал против карамзинистов и, в частности, Дашкова. Литературный спор превращается уже не в «театр» (см. выше определение Макарова), а в уголовную хронику. Конечно, Дашков гораздо талантливее, чем Шишков, пользуется оружием личностной критики, но суть метода от этого не меняется.

Безусловно, было бы ошибкой утверждать, что «Письмо к новейшему Аристофану» написано исключительно под влиянием стиля шишковистской полемики. В. Э. Вацуру показал, как воздействовала на него поэтика сатирических посланий В. Л. Пушкина, П. А. Вяземского, В. А. Жуковского, сатир Батюшкова — т. е. «критической» поэзии (или «поэтической критики») карамзинистов [Вацуру 2000б]. Однако полагаем, что полемические приемы шишковистов влияли и на эту традицию. Логика литературного диалога оказывалась порой сильнее программных установок карамзинистов на «беспристрастную» критику.

«Я НАПИСАЛ САМУЮ КАРАМЗИНСКУЮ РЕЧЬ ДЛЯ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ И А. С. ШИШКОВА!» (полемиическая речь Карамзина 1818 года)

Речь Карамзина в торжественном собрании Российской Академии 5 декабря 1818 г. никогда не становилась предметом специального исследования и вообще редко упоминалась в трудах исследователей. Ю. М. Лотман дважды обращается к речи, приведя с расстоянием в четверть века одну и ту же цитату: «Жизнь наша и жизнь Империй должны содействовать раскрытию великих способностей души человеческой; здесь всё для души, всё для ума и чувства; всё бессмертно в их успехах!» [Лотман 1961: 39; Лотман 1987а: 24]. В первый раз цитата иллюстрировала мысль о двойном взгляде Карамзина на историю и о том, что «история представляется лишь рамой для характеров, для проявления человеческой личности» [Лотман 1961: 39], во второй раз — карамзинскую концепцию прогресса. Разумеется, биографы еще в XIX в. касались этого эпизода из жизни Карамзина, но ограничивались обширными цитатами и констатацией, по их мнению, его сближения с Шишковым. Погодин приводит свидетельство Греча, описавшего первую встречу двух литературных противников якобы со слов самого историографа. Карамзин как будто сказал Шишкову:

Люди, которые не знают коротко ни вас, ни меня, вздумали приписывать мне вражду к вам. Они ошибаются. Я не способен к вражде; напротив того я привык питать искреннее уважение к добросовестным писателям, трудящимся для общей пользы, хотя и не согласным со мною в некоторых убеждениях. Я не враг ваш, а ученик: потому что многое высказанное вами было полезно, и если не все, то иное принято мною, и удержало меня от употребления таких выражений, которые без ваших замечаний были бы употреблены [Погодин 1866: 137].

Были ли эти слова сказаны, мы не знаем, но что общение Карамзина с Шишковым после их личного знакомства в начале февраля 1816 г. было корректным и даже доброжелательным, это безусловно. Однако нельзя не обратить внимания на то, что встречи, о которых Карамзин

пишет в письмах к жене и Дмитриеву, происходили в официальной обстановке — при дворе или в Российской Академии после того, как Карамзин был в конце концов в нее избран. Правда, не ясно, где и как происходила их трехчасовая беседа вскоре после первой встречи, о которой Карамзин пишет жене: «Знай, что я видел и Шишкова: беседовал с ним втроем около трех часов. Сперва он чинился, а после свободно рассуждал со мною... о происхождении Славянских слов. J'ai du tendre pour mes ennemis, si j'en ai» (*У меня слабость к моим врагам, если они у меня имеются* [Карамзин 1862: 144]). Однако единственный документально зафиксированный случай, когда встреча произошла в домашней обстановке, был обед 16 февраля 1816, устроенный по инициативе Державина и в его доме. Карамзин писал жене: «Нынешний день буду у Державина обедать со всеми моими смешными *неприятелями* и скажу им: *есмь един посреди вас и не устрашуся!*» [Там же: 148]. Достаточно иронический тон письма и соседство с рассказом о встрече во дворце с давним недоброжелателем и доносчиком, беседчиком Павлом Ивановичем Голенищевым-Кутузовым: «...вероятно, что он вымышляет какие-нибудь новые доносы и лжет по обыкновению», а главное — данный тут же нелюбезный отзыв о Шишкове: «Шишков честен и учтив, но туп» [Там же]³⁹², показывают, что никакого восторга или умиления от встречи со своими оппонентами Карамзин не испытывал. Об этом свидетельствует и описание обеда, данное в следующем письме жене:

Славный мой обед с неприятелями не был для них весел: все сидели нахмуясь, хотя я старался забавлять их Грамматикою, Синтаксисом, Этимологию. Добрый старик Державин подумал-было произвести меня в члены Российской Академии; но я сказал ему, что до конца моей жизни *не назовусь* членом никакой Академии, и не буду ни в каком так называемом ученом обществе. Даже К... <Кутузов> обедал с нами; он в волнении духа, и спрашивал у меня, когда уеду в Москву? Он верно не без страха, и мне почти хотелось бы успокоить его: вот казнь злобы и душевной мерзости! Не знаю, кто больше обрадуется: ты ли моему приезду, или он моему отъезду! [Там же: 150].

³⁹² В отличие от известного отзыва в письме жене 2 марта 1816: «не знаю ничего умнее Арзамасцев» [Карамзин 1862: 165].

Доносчик П. И. Голенищев-Кутузов становится буквально лейтмотивом упоминаний о встречах с шишковистами. Однако не менее важна и тема Российской Академии.

Столь долгое отсутствие имени Карамзина среди членов Академии было, конечно, скандальным. Разумеется, качеством этого «ветхого укрепления» шишковистов, как назвал ее Вигель, никто не обольщался, но все же это было официальное учреждение (Императорская Российская Академия!) с солидной историей. Друг Карамзина И. И. Дмитриев был ее членом с 1797 г. (он был избран через год после Шишкова), Державин — с 1798 г., покровитель Карамзина М. Н. Муравьев — с 1804 г., а доносчик П. И. Кутузов — с 1803 г. Карамзин прекрасно осознавал, что его заслуги перед русской литературой перевешивают вклад больш́ой части академиков вместе взятых, поэтому неофициальное предложение Державина, сделанное по давней приязни, не могло не вызвать его раздражения. Как Карамзин не желал печатать свою Историю на деньги «партикулярного человека» [Карамзин 1862: 143] и требовал официального признания своего труда со стороны заказчика — монарха, так он, надо полагать, ожидал формального предложения со стороны президента Академии, т. е. Шишкова. Когда оно было сделано на заседании Академии 10 июля 1818 г., Карамзин его принял. Характерно, что в ответе секретарю Академии П. И. Соколову на сообщение об избрании он особо подчеркнул: «Сия честь для меня тем лестнее, что я обязан ею благосклонному ко мне расположению Господина Президента, мужа знаменитого своими творениями в Российской Словесности» [Сухомлинов: 69–70]. Зnamenательно, что это событие произошло после выхода в свет и шумного успеха «Истории государства Российского».

Высказывания Карамзина вокруг его первого выступления перед Академией весьма настороженны. В письме к Вяземскому 11 сентября 1818 г. он подчеркивает полемиическую природу своей речи и высказывает сомнение в том, что она будет принята: «Вообразите, что я написал самую Карамзинскую речь для Российской Академии и А. С. Шишкова! Они требовали от меня речи, но, вероятно, не такой, и могут отвергнуть ее. Да будет их воля!» [Карамзин 1897]. То же в письмах к Дмитриеву — 10 октября 1818: «...мне не хочется читать

ее <речь>: это совсем не в духе Устава. Скажут, что я хочу дразнить людей, а я миролюбив. Добрый Шишков одобрил эту речь: не знаю, искренно ли» [Карамзин 1866: 250], 11 ноября 1818: «Академическая речь моя есть бессмыслица для Академии» [Там же: 252].

Что же полемического содержала в себе эта сдержанная, спокойная по тону речь?³⁹³

Сам Карамзин, упоминанием в письме к Дмитриеву Устава Академии, вольно или невольно указал на непосредственный импульс для спора — Устав Российской Императорской Академии, утвержденный 29 мая 1818 г., т. е. буквально накануне избрания Карамзина в академики, хотя по сути это была полемика со всей шишковской системой. Эта система нашла отражение в «Докладе Президента Российской Императорской Академии» Шишкова, предварявшем Устав [ПСЗ-I: 35, 300–303]. Доклад определял основные установки и направления работы Академии. Они были таковы, что Карамзин никак не мог с ними согласиться.

Шишков даже в этом официальном документе умудрился взять полемический тон, направленный против концепции карамзинистов, от которых Академия была призвана охранять русский язык:

...должна недремно бодрствовать, не давать самолюбию писателей, остроумных иногда, но худо знающих язык свой, портить, колебать оный, и вводить в него несвойственные обороты и речения, чрез что делается он невразумительным и теряющим природную свою красоту, важность и достоинство [Там же: 302].

В очередной раз Шишков вернулся к своим любимым идеям, которые развивал с 1803 г. Хотя он признавал, что «все произведения Членов Академии (или всякого упражняющегося в изящных науках) можно разделить на два рода: одне относящиеся вообще к словесности, а другие особенно к языку» [Там же: 301], для него художественная словесность занимала место второстепенное и вообще находилась под некоторым подозрением.

³⁹³ Только Сухомлинов слегка коснулся полемической природы речи: «Речь, произнесенная Карамзиным в среде его новых сочленов, служит блестящим доказательством искусства его высказывать горькие истины, не раздражая и не оскорбляя никого и, напротив того, приобретая себе друзей между недавними еще противниками» [Сухомлинов: 71].

Для Шишкова настоящий академик — это тот, кто вникает в законы языка, а «сочинители умом, вымыслами, рассказами и новостями своими увеселяющие читателей», — это минутные триумфаторы, их труды «по принесении временного и краткого удовольствия, исчеза[ют], не оставляя по себе никакой пользы; напротив того основательное и глубокомысленное исследование в языке, или в иных нужных для просвещения знаниях, остается долговременно, питает ум и служит всегдашним наставлением» [ПСЗ-I: 35, 301]. Язык, по мнению Шишкова, процветает только благодаря охране со стороны Академии, которая «есть страж языка», и она должна «вооружаться против всего несвойственного, чуждого, невразумительного, темного, не нравственного в языке». Таким образом, по Шишкову, «главная должность Академии состоит в попечении об языке» [Там же: 302], ее функция — охранительная, прескриптивная, от нее зависит сохранение языка в чистоте, а критика, которая тоже входит в обязанности Академии, понимается как критика языковая, а не эстетическая.

Карамзин, в первых фразах речи как будто бы соглашаясь с тезисом о важности языка, сразу расставляет свои акценты: «язык и словесность суть не только способы, но и *главные* способы народного просвещения»; «богатство языка есть богатство мыслей» [Карамзин 1984: 2, 169]. Это богатство обеспечивает, с точки зрения Карамзина, словесность: «...науки занимают только особенный, весьма немногочисленный класс людей <хочется уточнить за оратора: в области филологии — тех самых академиков, которых поднимал на щит Шишков. — Л. К.>; а словесность бывает достоянием **всякого, кто имеет душу**» [Там же] (здесь и далее выделено нами); «успехи наук свидетельствуют вообще о превосходстве разума человеческого, успехи же языка и словесности свидетельствуют о превосходстве народа, являя степень его образования, ум и чувствительность к изящному» [Там же]. Другими словами, именно художественная словесность, развивающая эстетический вкус (*чувствительность к изящному*), обогащает язык, сознание читателей и способствует их просвещению.

Далее Карамзин поднимает вопросы, неизменно вызывавшие бурное несогласие Шишкова. Карамзин говорит о прогрессе: «мы зреем не веками, а десятилетиями», церковные книги — это прошлое,

классический поэт — один (Ломоносов), нужно двигаться дальше — как в словесности, как и в языке. Далее высказываются и совсем еретические мысли: академический словарь и грамматика нуждаются в постоянных исправлениях из-за **«перемен, необходимых по естественному, беспрестанному движению живого слова к дальнейшему совершенству: движению, которое пресекается только в языке мертвом»** [Карамзин 1984: 2, 170]. Иными словами, язык церковных книг, на который призывал ориентироваться Шишков, — это язык мертвый, а живой язык развивается благодаря развитию общества и его литературы: «непосредственное же его *обогащение* зависит от успехов общежития и словесности, от дарования писателей, а дарования — единственно от судьбы и природы» (курсив Карамзина) [Там же: 170–171]. И далее тоже следовали ужасные для Шихкова мысли (хотя ужасно в вежливой речи Карамзина было все!):

Слова не изобретаются академиями: они рождаются вместе с мыслями или в употреблении языка, или в произведениях таланта, как счастливое вдохновение. Сии **новые, мыслию одушевленные слова входят в язык самовластно, украшают, обогащают его**, без всякого ученого законодательства с нашей стороны: мы не даем, а принимаем их. Самые **правила языка, не изобретаются, а в нем уже существуют**: надобно только открыть или показать оные [Там же: 171].

Напомним в этой связи слова митрополита Евгения Болховитинова, которые цитирует Н. Я. Эйдельман в «Последнем летописце»: «...один (т. е. Шишков) хочет еще составить правила, а другой (т. е. Карамзин) уже давно написал образцы почти классические. Не риторы, а ораторы пленяют читателей» [Эйдельман 1983: 74].

Говоря о критике, Карамзин напоминает, что главный вердикт сочинению выносит не Академия, не критики, а публика: «Никто не предпишет законов публике: она властна судить и книги, и сочинителей» [Карамзин 1984: 2, 171]; критика, однако, необходима, чтобы помочь публике разобраться в своих впечатлениях, и чтобы поддерживать писателей. И тут Карамзин развивает свои любимые мысли о том, что критика должна *«более хвалить достойное хвалы, нежели осуждать, что осудить можно»* [Там же], что **«пример изящного сильнее всякой критики действует на успехи литературы; что мы не**

столько хотим учить писателей, сколько ободрять их нашим к ним вниманием» [Карамзин 1984: 2, 172]. Критерием Карамзина остается вкус, и он подчеркивает, что **«вкус изменяется и в людях, и в народах»**; «удовольствие читателей рождается от их тайной симпатии с автором и не подлежит закону рассудка» [Там же]. «Слово о полку Игоре» прекрасно, но «потомство не будет искать в наших творениях ни красот “Слова о полку Игоре”», ни красот “Одиссеи”, но только свойственных нынешнему образованию человеческих способностей» [Там же: 173].

Подлинный расцвет русской литературы, по Карамзину, еще впереди! Петр Великий сделал русских «подобными другим европейцам»: «Связь между умами древних и новейших россиян прервалась навеки» [Там же]. Карамзина не пугает и проблема подражания: «Там нет *бездушного подражания*, где говорит ум или сердце, хотя и *общим* языком времени». Русская литература идет тем же путем, что европейская: «Мы не хотим подражать иноземцам, но **пишем, как они пишут: ибо живем, как они живут**; читаем, что они читают; имеем те же образцы ума и вкуса; участвуем в повсеместном, взаимном сближении народов, которое есть следствие самого их просвещения» [Там же].

Если из русских авторов названы только Боян, автор «Слова о полку Игоре» и Ломоносов, то европейских имен много: Паскаль, Боссюэ, который ораторствовал, обливаясь слезами и вызывая слезы слушателей (можно себе представить, какое раздражение могло вызвать поминание этих слез у беседчиков!), Фенелон, Расин, Бюффон, Виланд (Карамзин ссылается на беседу с ним во время своего европейского путешествия). Не забывает Карамзин и о проблеме народности: «Имея вкус французов, имеем и свой собственный: хвалим, чего они не хвалят; молчим, где они восхищаются. **Есть звуки сердца русского, есть игра ума русского в произведениях нашей словесности**, которая еще более отличится ими в своих дальнейших успехах» [Там же: 174]. Обратим внимание на то, как незаметно (в придаточном предложении) вводит Карамзин мысль, что народности в русской литературе, по сути, еще нет.

Нетрудно заметить в тезисах Карамзина краткое повторение его идей, высказанных в статьях «Отчего в России мало авторских

талантов?» и др., которые были предметом яростных нападок Шишкова еще в «Рассуждении о старом и новом слоге». В словоупотреблении Карамзин не церемонится, он произносит неприятные для уха шишковистов слова «чувствительность» и «гений», и «симпатия», и «волшебные прелести».

Другими словами — это был бунт, и академикам пришлось безропотно проглотить эту пилюлю, поскольку Карамзин, обласканный царем, только что получивший чин статского советника и аннинскую ленту, напечатавший свою «Историю государства Российского» с высочайшего одобрения, Карамзин мог позволить себе этот полемический жест, опрокидывавший всю постройку Шишкова. Ему многое разрешалось, *«потому что, — как остроумно ответил Растопчин великой княгине Марии Павловне, — он привратник бессмертия»* (цит. по: [Эйдельман 1983: 85]).

ПРОБЛЕМА ВКЛЮЧЕНИЯ ВТОРОСТЕПЕННЫХ ПИСАТЕЛЕЙ В ЛИТЕРАТУРНЫЙ КАНОН (на примере А. А. Шаховского)

Когда мы ведем речь о литературном каноне, то нужно сразу оговорить, какой вид канона имеется в виду: читательский или же научный, историко-литературный. Разумеется, они взаимосвязаны, но не всегда однозначно. Возьмем, например, такое замечательное издание, как еще не завершённый биографический словарь «Русские писатели: 1800–1917». Нетрудно заметить, что в нем преобладают имена малоизвестные или совсем неизвестные большинству читателей — даже их современникам, не говоря о современных нам читателях. Безусловно, у каждого автора, чье имя и биография помещены в словаре, была своя роль и свое место в истории литературы. Но все ли входят в канон, даже историко-литературный?

Канон — принятая литературным сообществом и воспринятая обществом читательским иерархия авторов — феномен прихотливый. С одной стороны, зародившись, он склонен к консервации. Если не считать случаев искусственного изъятия из литературы по политическим причинам выдающихся авторов и затем возвращения их после изменения политической ситуации, то читательский канон ревизии не поддается или поддается с трудом. С другой стороны, на протяжении творческой деятельности писателя его репутация меняется и соответственно меняется его место в литературной иерархии. Как и почему это происходит, попробуем показать на примере А. А. Шаховского (1777–1846).

Рискнем предположить, что среди наших современников — даже самых искушенных читателей русской литературы (разумеется, кроме историков литературы и театра начала XIX в.) — найдется не много тех, кто читал хотя бы одно из более ста сочинений князя Шаховского. Но имя его знают все, как знают и то, что он писал комедии. Шаховского канонизировал Пушкин, и до той поры, пока «Евгений Онегин» останется прецедентным текстом русской литературы, будут памятливы

строки: «Там вывел колкий Шаховской / Своих комедий шумный рой». Пушкин навсегда расставил точки над *i* в спорах о соотношении Шаховского и Озерова: «Там Озеров невольны дани / Народных слез, рукоплесканий / С младой Семеновой делил» (гл. 1, строфа 18), другими словами: Озеров обязан славой великой актрисе Екатерине Семеновой, а Шаховской — своим комедиям. Итак, первый вывод: канонизация может совершаться через прецедентный текст.

Однако понятно, что канонизация имени еще не означает канонизации творчества. Слава Шаховского оказалась изменчивой, с развитием русского театра и драматургии он постепенно утратил свои позиции, его сочинения перешли в «архив текстов» и вряд ли когда-либо вновь перейдут в «высокий» канон, где какое-то время находились. На примере Шаховского удобно рассмотреть как причины включения в канон, так и причины выпадения из него. Пример важен еще и потому, что речь идет о драматургии, которая представлена в русском литературном каноне гораздо более скромно, чем поэзия и проза.

Эволюцию репутации Шаховского-комедиографа среди современников можно определить следующим образом: 1) нахождение в центре литературной жизни эпохи. Шаховской был активнейшим участником полемики «шишковистов» и «карамзинистов» («архаистов» и «новаторов»), причем, если смотреть из будущего канона, занял сторону «проигравших». В эпоху «Арзамаса» он последовательно подвергался осмеянию, при этом ему были предъявлены обвинения на грани уголовных, но до «Горя от ума» Шаховской занимал в русском театре позицию первого комедиографа. 2) Однако со второй половины 1820-х гг., хотя лучшие его комедии продолжали пользоваться сценическим успехом, критика пишет о Шаховском с иронией как о писателе, пережившем свою славу и повторяющем самого себя.

Трудно определить момент, когда Шаховской достиг пика своего публичного признания. Несомненно важным моментом явился «Опыт краткой истории русской литературы» Н. И. Греча, где драматургу была дана возвышенная характеристика:

Князь А. А. Шаховской занимает первое место в числе нынешних наших драматических Писателей: обогатив Театр наш многими хорошими сочинениями, переводами и подражаниями, он способствовал и практическому

усовершенствованию Драматического Искусства образованием молодых Актеров и Актрис на С. Петербургском театре [Греч 1822: 320].

Затем эта характеристика была повторена в «Русской Талии», изданной в конце 1824 г. Фаддеем Булгариным. Он поместил в своем альманахе пять гравированных портретов — на первом месте Шаховской, затем артисты Семенова, Каратыгин, Истомина, Телешова. К характеристике Греча были добавлены следующие слова: «Сей страстный любитель Драматического Искусства, почитая Театр одним из главных средств к народному образованию, посвятил всю жизнь свою неустанным трудам для достижения сей благородной цели» [РТ: V]. В «Талии», где впервые были опубликованы большие фрагменты из «Горя от ума», были напечатаны и отрывки из сочинений Шаховского (в частности, из «Фина» и «Керим Гирея» — переделок из поэм Пушкина «Руслан и Людмила» и «Бахчисарайский фонтан»), а также его статья «Нечто о театральной музыке. Отрывок из теории драматического искусства»³⁹⁴. Таким образом, он был представлен в альманахе как драматург, театральный деятель и теоретик.

Через книгу Греча Шаховской вошел в школьный канон. Напомним, что «Опыт краткой истории русской литературы», влившийся в последнюю часть «Учебной книги российской словесности» [Греч 1819], довольно долго использовался в школьном преподавании и транслировал представление о литературной иерархии в самой разнообразной аудитории.

Школьный канон, который, как известно, является «мощным средством закрепления текстов в коллективной памяти» [Вдовин, Лейбов: 10], стал последовательно формироваться позже, на рубеже 1840–1850-х гг., когда начала составляться официальная министерская программа. Сочинения Шаховского вошли в школьные хрестоматии на раннем этапе, на рубеже 1820–1830-х гг., когда была еще актуальна его слава драматурга и театрального деятеля. Дореволюционный школьный канон вобрал в себя лишь пять стихотворных сочинений Шаховского, прозаические комедии в школьные хрестоматии не включались.

³⁹⁴ Кроме этого, также «Из Пародии: Греческие Бредни или Ифигения в Тавриде» (авторы Н. И. Хмельницкий и Шаховской); «Из Комедии: Тетушка или Она не так глупа»; «Из Комедии-Водевиля, Ворожея или Танцы Духов».

Самой популярной оказалась комедия «Пустодомы», исследователи насчитали 9 вхождений между 1829 и 1866 гг.; далее следовал «Аристофан, или Представление комедии “Всадники”» — 4, между 1834 и 1859; следующей по значимости была героин-комическая поэма «Расхищенные шубы» — 3, между 1829 и 1839, а «Урок кокеткам, или Липецкие воды», ставший толчком к основанию «Арзамаса», был лишь однажды включен в Хрестоматию А. Н. Галахова (1864). В 1860 г. еще мелькнул отрывок из комедии «Двумужница»; после 1860-х гг. сочинения Шаховского из хрестоматий исчезают. Это вполне симптоматично: после вхождения в канон «Горя от ума», пьес Гоголя, а затем и Островского пьесы Шаховского из него вытесняются.

Что же стало роковым для столь популярного и значимого для русского театра автора? Конечно, всегда приходится учитывать масштаб дарования, а также эпоху, в которую творил автор, но в случае Шаховского более важными, пожалуй, оказываются другие обстоятельства. Во-первых, он был театральным деятелем по преимуществу, т. е. подчинял свое творчество задачам наполнения театрального репертуара — отсюда пестрота и неровность его литературной продукции. Во-вторых, он был человеком одной идеи, точнее — одного комплекса идей: борьбы за национальную самобытность, за «руссизм» против «чужебесия», которое для него проявлялось не только в галломании русских дворян, воспитанных иностранными гувернерами или за границей, но и в «неправильном» направлении развития русской литературы. Именно поэтому его комедии почти всегда металитературны и полемичны.

Уже его первая успешная комедия «Новый Стерн» (1805), которая не сходила со сцены более 20 лет и ставилась в Петербурге и Москве 120 раз³⁹⁵, была направлена против сентиментализма не просто как литературного направления, но как *особого типа сознания* — ложной чувствительности, ведущей к лицемерию и непатриотичному поведению, к подражанию иноземным образцам. Уже название говорило

³⁹⁵ «Новый Стерн» ставился в Петербурге с 31 мая 1805 по 13 января 1825 — 75 раз. В Москве с 23 августа 1807 по 22 ноября 1825 — 31 раз. Итого: 106 раз + 14 = 120. Последний раз — в 1836 г. [ИРДТ: 2, 501; 3, 286]. Любопытно, что в 1917 г. была осуществлена любительская постановка пьесы, и можно с достаточной долей вероятности предположить, что подобные постановки неоднократно происходили и в XIX, и в начале XX в.

о том, против кого комедия направлена и под чьими знаменами воюет автор. Комедия построена на столкновении двух языков: «русского» (которым говорят крестьяне и Судьбин — русский барин) и «сентиментального» (которым говорит сентиментальный путешественник граф Пронский и который крестьяне называют «немецким»). Графа крестьяне считают сумасшедшим: «У него ум за разум зашел», — так они комментируют его речи и поступки [Шаховской 1961: 738]. Пронский хочет действовать по велению сердца и вести себя по литературным моделям, при этом нисколько не заботясь о чувствах окружающих. Его слуга Ипат так описывает Судьбину, другу отца, приехавшему, чтобы вернуть молодого человека на путь истинный, времяпровождение сентиментальных путешественников:

Смотря по погоде: вздыхаем, плачем, восхищаемся, умиляемся, трогаемся. Ясное солнце согревает наши чувства, ужасный мороз напрягает нашу жизненность, быстрый ручей мелодиею своею питает нашу меланхолию, тихое озеро служит зеркалом нашей сентиментальности; наконец, ведро, ветер, дождь, горы, леса, луга, болота, люди, скоты, птицы, мухи, комары — все имеет влияние на нашу душу; словом, мы сентиментальные вояжеры! Но, увы! судьбе угодно было, чтоб из трех нас гений смерти похитил одного!.. О Леди! тебя уж нет!.. Ах!.. вечность!.. *Судьбин*: Как! что это значит? один из вас умер? Кто этот Леди? *Ипат*: Чувствительный, признательный, сентиментальный друг человечества, печать верности! наконец, английская собачка, которую третьего дня на этой горе переехали колесом и которой граф воздвигает монумент вечности [Там же: 736].

Шаховской пародирует все признаки сентиментального стиля, которые требуют перевода на «обычный» язык: повышенная эмоциональность, восклицания, особый лексикон, метафоризм, перифразы, иностранные слова (что создает макаронический язык). Когда граф решает жениться на дочери кузнеца Маланье, которую он называет Мелани, то говорит о своих чувствах:

Пламенная стрела Амура эскизировала ее силуэт в сердце моем!.. Всю ночь мрачный Морфей не очернил зренья моего: она была в мысленных очах моих!.. Напрасно я перелистывал «Новую Элоизу»: я везде читал имя незнакомой девушки!.. Наконец скромный Гений мой инспирировал томной музе моей сладостный романс. Заставим любовницу Нарциссову

повторить его. Гитара, друг моей чувствительности, устрой томный голос мой!.. [Шаховской 1961: 739].

Маланья, однако, помолвлена с Фокой, скоро должна состояться свадьба, но граф вообразил, что это — насилие, и хочет спасти «угнетенную невинность». Крестьяне с Судьбиным решают перехитрить Пронского. Слуга Ипат объявляет, что он женится на сестре Маланьи Домне, так что они с барином станут родственниками, и это возмущает графа, только что ратовавшего за уничтожение сословных предрассудков. Одна из кульминационных сцен столкновения языков содержится в восьмом явлении, где Пронский пробует объясниться с матерью Маланьи и крестьянами:

Граф. Ты губишь ее!..

Кузьминишна. Что ты говоришь, мой отец? я гублю мое рождение?.. я гублю дитя мое?.. Что ты, разве у вас не берегут свое детище, — у нас этого и не видано. <...> я уж стою на гробовой доске, так мне не захочется за них там отвечать. Люблю деточек! они у меня одно мое богатство, одно сокровище!

Граф. Добрая женщина, ты меня трогаешь!

Кузьминишна. Что ты, барин, перекрестись! я до тебя и не дотронулась. Фока. Не грех ли те клепать на старуху?

Ипат. Невежи все берут спроста; трогать не то, что трогать... а что бишь?..

Граф. Как горестно, что их чувства не утончены. Вы живете в кругу непросвещения.

Фока. Ничуть не в кругу, а на мельнице [Там же: 744].

В финале граф излечивается от сумасбродства — так называет Судьбин следование литературным моделям, *конструирование* жизненного поведения вместо того, чтобы жить в соответствии с житейскими и нравственными нормами: дворянин должен служить, а не путешествовать и отыскивать чувствительных крестьянок — пастушек с овечками, на которых надобно жениться, потому что это якобы соответствует природе. Это — театральное поведение (недаром для «перевоспитания» Пронского используются переодевание и театральные

костюмы крепостного театра³⁹⁶), приличное на сцене, но неприличное в жизни, где оно не может восприниматься иначе как шутовское. Шаховской тонко обыгрывает мотив имени героя из «Сентиментального путешествия по Франции и Италии» Стерна. Пронский в качестве «сентиментального вояжера» подбирает себе новое имя, в подражание Иорику. Слуга Ипат, который сначала удивляется желанию «перекрещиваться», быстро выводит хозяина из затруднения: «Ежели этот Иорик был шут англинского короля, так Балакерев был шут русского царя; итак, что вам мешает назваться Балакеревым?» [Шаховской 1961: 741].

Если в «Новом Стерне» мотив «непатриотизма» выражается лишь в отказе Пронского от военной службы, то в других комедиях, в частности в «Уроке кокеткам...», он проявляется ярче. Но и здесь, как и во всех комедиях «архаистов», начиная с «Пирога» И. А. Крылова, звучит тема разрыва между декларируемыми и реальными чувствами, другими словами — не только ложности, но и лживости «сентиментального» поведения³⁹⁷. Так, в комедии ученика и последователя Шаховского М. Н. Загоскина «Г-н Богатонов, или Провинциал в столице» князь Блесткин, ухаживающий за девушкой ради наследства и изъясняющийся в любви сентиментальными фразами (которые невеста, по ее признанию, ненавидит [Загоскин 1988б: 2, 40]), узнав о разорении ее дяди, тотчас от нее отказывается и при этом не желает возвращать тому крупный долг. Когда жена Богатонова пробует его усювестить, Блесткин уходит со словами: «Извините, сударыня; эта сцена так меня растрогала, мне должно непременно быть на свежем воздухе» [Там же: 116].

Шаховской, включившись еще в 1800-е гг. в полемику с «карамзинистами», став членом «Беседы любителей русского слова», составил передовой отряд «архаистов» и остался верен этой идеологии до конца своих дней. Однако полемичность, пародийность, отклик на литературную злобу дня, очевидные для современников аллюзии

³⁹⁶ Фока берется достать Судьбину бороду, чтобы превратить его в мельника: «У нашего барина на селе свои холопья ломают комедь <...> животики надорвешь, так проклятые кобенятся <...> Вестимо есть, и бород, и париков, и всякой дряни» [Шаховской 1961: 738].

³⁹⁷ О «Пироге» и позиции Крылова см. в наст. изд. статью «Загадки драматургии Крылова».

на чужие тексты быстро теряли актуальность для следующего поколения читателей. Например, в «Уроке кокеткам, или Липецких водах» слова «Омир или Омер. — Еще не решено, / Как должно звать его...» [Шаховской 1961: 162] представляют собой отсылку к статье С. С. Уварова 1813 г. и одновременно к только что опубликованной тогда балладе Жуковского «Ахилл». В 1815 г. она была понятна, как и намеки на трусость В. Л. Пушкина, срочно уехавшего в 1812 г. от французов из Москвы в Нижний Новгород и ставшего таким образом «эмигрантом», но уже очень скоро к этому месту требовался комментарий.

Как пронизательно отметил А. А. Гозенпуд, комедии Шаховского удивительным образом сочетают в себе литературное новаторство (особенно в плане реформирования языка и стиха стихотворной комедии) и традиционность, проявившуюся в устоявшихся персонажных, ситуативных и сюжетных клише, восходящих к предшествующей эпохе (см., в частности: [Гозенпуд 1961а: 40–41]). Если вспомнить мысль Х. Блума: «Традиция — это не только переход и процесс благостной трансляции; это также распря между гением прошлого и устремлениями настоящего, и ставка здесь — литературное выживание, то есть включение в канон» [Блум: 18], то приходится признать, что Шаховской эту битву проиграл. Важная причина заключалась в утопичности той «архаистической» концепции, которую он продвигал. Воюя с западной «заразой», которая, с точки зрения «архаистов», ведет к революционным потрясениям, «архаисты» не предлагали никаких живых образов этой революционности и даже либерализма, от которых Россию следовало оградить. Это был конструкт в чистом виде. Настоящую («истинную») русскую жизнь и в прошлом, и в настоящем Шаховской рисовал как социальную идиллию: гармонию между истинными русскими барями и их верными слугами — крестьянами, которых объединяет общая любовь к отечеству и к царю — отцу нации. В момент всеобщего патриотического подъема эпохи 1812 года несоответствие такой картины реальности, как и утопизм веры в то, что можно средствами литературы и театра исправить «русских французов», был не столь заметен, но чем дальше, тем они становились очевиднее.

В том же ключе приходится рассматривать и борьбу Шаховского за создание национального театра. Он не был в точном смысле теоретиком театра, но был инициатором и издателем одного из первых русских театральных журналов — «Драматического вестника» (1808) и потом также много писал по вопросам театра. И вот тут, как и в театральной практике, сказалась непоследовательность Шаховского, боровшегося с французским влиянием и переведившего французские статьи. Об этом замечательно писал еще А. А. Гозенпуд [Гозенпуд 1961а: 18–19]. «Драматический вестник», журнал почти не изученный, был органом «архаистов»: сотрудниками были И. А. Крылов, А. А. Писарев, С. Н. Марин, Д. И. Языков, там печатались А. С. Шишков, С. А. Ширинский-Шихматов, Г. Р. Державин. В том, что среди статей по истории и теории театра основное место занимают переводные, причем главными авторитетами оказываются французы — Вольтер и Лагарп, не было бы ничего удивительного, учитывая молодость русского театра, но бросалось в глаза несоответствие идейных установок на борьбу с европейским влиянием и ориентацией на европейские источники, что, заметим, было вообще характерно для всех «шишковистов».

Тем не менее центральной установкой в определении пути развития русского театра была для Шаховского установка на «отечественность». Это касалось разных аспектов, в том числе стремления создать русскую школу актерской игры. Недаром в среде раннего кружка театралов, группировавшегося вокруг «Драматического вестника», возник конфликт между Шаховским и Гнедичем по поводу декламации. Гнедич ориентировал Екатерину Семенову на напевную декламацию в стиле мадмуазель Жорж, Шаховской же отверг столь явное следование французской методе. Разумеется, Шаховской тоже ориентировался на европейский опыт, но, в отличие от наглядного следования Жорж, истоки его «разговорной» методы были скрыты от зрительного зала, напряженно наблюдавшего за соревнованием звезд французской и русской сцены.

Центральной задачей драматургии для Шаховского была, конечно, задача создания национального репертуара. Здесь он следовал декларации П. А. Плавильщикова в «Зрителе» в 1792 г. (журнал Крылова явился, как мне когда-то случилось показать [Киселева 1985], одним

из предтеч теории «архаизма»). Автор статьи «Театр» так формулировал эту задачу: «Отечественность в театральном сочинении, кажется, должна быть первым предметом» [Плавильщиков 2002: 535]. Причем Плавильщиков, где мог, заменял в статье слово «театр» на «зрелище» или даже «позорище». Главная функция театра для Плавильщикова — общественная, воспитательная: «Зрелище есть общественная забава, исправляющая нравы человеческие» [Там же: 533], «училище для языка <...> помощь для всех училищ, учрежденных для языка!», «помощь учащимся истории» [Там же: 534]. Эстетическая функция для него второстепенна и носит прикладной характер. Эти установки были реализованы Шаховским в его программных сочинениях на русские сюжеты: «Казак-стихотворец», «Крестьяне, или Встреча незваных», «Иван Суссанин» (1815), «Ломоносов, или Рекрут-стихотворец» (1816), «Сокол князя Ярослава Тверского, или Суженый на белом коне» (1823), «Керим-Гирей, крымский хан» (1825), «Ф. Г. Волков, или День рождения русского театра» (1826) «Смольяне в 1611 г.» (1829) и др. «Русская» патриотическая тема была центральной и в его лучших высоких комедиях, которые Гозенпуд справедливо назвал «национальными» — в частности в «Уроке кокеткам, или Липецких водах».

Однако на практике оказалось, что русская публика плохо поддается воспитанию: французские пьесы, как и французский театр в столицах популярности не теряли, доказать преимущество всего русского на сцене никак не удавалось. Не добившись ожидаемого результата через сценическое искусство, Шаховской решил обратиться к истории театра и таким образом доказать преимущество русского театра перед французским. В начале 1840-х гг. в журнале «Репертуар и Пантеон» он опубликовал ряд статей: «История театра», «Летопись русского театра», «Обзор русской драматической словесности». В них, вопреки очевидности, Шаховской доказывал богатство и глубокую древность русского театра, его происхождение от византийского и древнегреческого и непрерывность его развития с времен князя Владимира (тут я ссылаюсь на магистерскую работу Карины Новашевской [Новашевская 2016]). Это был типичный для «архаистов» ход: возведение к древнему источнику, полемическое сопоставление «своего» и «чужого», схоластические и риторические аргументы в пользу

преимущества «своего». Эти способы построения А. С. Шишков применял к своей концепции национального языка, доказывая бедность французского и богатство славенороссийского, который «карамзинисты» портят, создавая ложный «новый слог». Если Шишков в 1800-е гг. сочинил мифологическую историю русского языка, то Шаховской — мифологическую историю русского театра. Разумеется, в 1840-е гг. такие построения уже никого не убеждали. Однако так же как сочинения Шишкова сыграли важную роль в становлении концепции народности, т. е. национальной самобытности русской литературы, так и деятельность Шаховского в целом способствовала становлению концепции русского национального театра — театра Островского. Шаховской высказал много важных идей, но высказал в такой форме, что они не были услышаны, и их пришлось изобретать заново.

Итак, суммируем сказанное. Пересмотр читательского литературного канона вряд ли возможен. Трудно вообразить такой поразительный виток массовых читательских вкусов, который привел бы к новому всплеску популярности Шаховского и других второстепенных авторов далекого прошлого. Другое дело историко-литературный канон, удел филологов, усилия которых направлены на углубление представлений о литературном процессе и контексте. И тут вступает в силу тезис Ю. М. Лотмана:

Культура — не собрание шедевров, а живой организм, в единой системе которого живут и противоборствуют разные по самостоятельному значению и ценности силы. <...> отрывая шедевры от их реального исторического контекста, мы убиваем их [Лотман 1971: 6–7].

Шаховской не просто много сочинял для театра, но помог родиться языку и стиху, а отчасти и проблематике «Горя от ума», продвинул концепцию русского национального театра. В историко-литературном каноне Шаховской своего места не утратит.

ТРИ «РОСЛАВЛЕВА»: ПРОДОЛЖЕНИЕ ИСТОРИИ РУССКОГО «АРХАИЗМА»

Речь пойдет о трех сочинениях, созданных одно за другим через небольшой промежуток времени в 1831 г. Первое — это роман М. Н. Загоскина «Рославлев, или Русские в 1812 году» [Загоскин 1988б: 1], 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. ПСС-10: 6, 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 библиотеке³⁹⁸. Переложение было создано летом того же года, но поставлено через несколько месяцев уже в следующем, 1832 г.

О сопоставлении первых двух «Рославлевых» (в отличие от третьего³⁹⁹) написано немало⁴⁰⁰, 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 ставящийся⁴⁰¹) — это вопрос

³⁹⁸ Мы даем ссылку на цензурный экземпляр [Шаховской. Рук. 3] (цензурное разрешение датировано 11 августа 1831 г.), но в Библиотеке русской драмы Театральной библиотеки в Петербурге имеется также режиссерский (постановочный) экземпляр под шифром I XX 2 39.

³⁹⁹ «Рославлев» Шаховского специального исследования не удостоился. О нем, конечно, упоминали ученые, писавшие о загоскинском романе, а также А. А. Гозенпуд в своей капитальной статье о Шаховском [Гозенпуд 1961а].

⁴⁰⁰ Не говоря обо всех ученых, писавших о прозе Пушкина ([Лернер; Лежнев; Сидяков; Петрунина] и др.) и о русском историческом романе ([Петров; Альтшуллер 1996] и др.), специально о соотношении двух текстов писали: [Грушкин; Глухов; Филиппова: 55–59; Вацура 1969; Дмитриева: 77–84; Акимова].

⁴⁰¹ 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

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 1830–1840-е гг. развивать «архаистическую» идеологическую программу, не совпадавшую с так называемой теорией «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», сущая правда; <...> ты оценил в трех строчках совершенно полно, но к которым можно прибавить еще три строчки: *положения, хотя и натянутые, занимательны; <...> разговоры,*

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 <XIX> века и претендовавшие на политическую роль» постепенно теряют силу, превращаясь в эстетическую программу [Эйхенбаум: 330–332].

хотя и ложные, живы, и <...> всё можно прочесть с удовольствием (итого 3 строчки ^{1/2}) (письмо от 3 сентября 1831 г.) [Пушкин. ПСС-10: 10, 295]⁴⁰².

Чтобы понять пушкинскую позицию, приходится вновь вернуться к проблеме, которая составляет идейный центр обоих текстов⁴⁰³ — к проблеме патриотизма⁴⁰⁴.

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 отзывается в ее сердце. Грустно было слышать толки московского общества во время последнего польского возмущения. Гадко было видеть бездушного читателя французских газет, 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

⁴⁰² Напомним, кстати, о предположении А. Л. Осповата, что Вяземский был прототипом пушкинского Алексея [Осповат: 316–323].

⁴⁰³ Равно как и пьесы Шаховского, но к этому тексту мы обратимся чуть позже.

⁴⁰⁴ 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: 1831. Ч. 4. № 14. 220].

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 неизданных записок дамы» стоит в том же ряду, что и «Повести Белкина», к тому моменту уже законченные, но еще не изданные⁴⁰⁵.

Это было, так сказать, вышивание по чужой канве — коррекция (трагедия) чужого текста, описанная в 1829 г. в «Романе в письмах»:

...как странно читать в 1829 году роман, писанный в 775-м <...> Происшествие занимательно, 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. ПСС-10: 6, 46].

Как мы видели, почти в тех же словах Пушкин писал по поводу «Рославлева» Загоскина в цитировавшемся 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, слишком для меня известном» [Там же: 132]⁴⁰⁶. 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, яркой патриоткой, ненавидящей Наполеона, мечтающей о жребии Шарлотты Корде.

⁴⁰⁵ Напечатаны они были в октябре месяце все того же 1831 г.

⁴⁰⁶ 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 1988б: 1, 288].

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 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, проклиная своим 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»⁴⁰⁷. Такая «прямолинейность» была для автора

⁴⁰⁷ Ср. реплику Сурского у Шаховского: «Баре, холопы, помещики, крестьяне, все разно-мыслия, все противоположности слились в одно, чтоб доказать нашим пустомелям, попугаям чужеземных бредней и всему миру, что у нас есть отечество, и единоплеменный 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,

принципиальной⁴⁰⁸. 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 тому подобные хорошо описанные исследователями приемы направлены на то, чтобы такого рода 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 1939], 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 Ф.]. Она написана в форме исповеди русского офицера, участника войны, рассказывающего в письме к другу об измене своей невесты. София предпочла ему того пленного французского маркиза, которого русский жених спас от смерти. Явные переклички, 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.

я уверен, крючкотворцев — в храбрых ратников» [Шаховской. Рук. 3: 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 1988б: 1, 569]. У Шаховского она цитируется дословно в реплике Рославлева: «Ополчимся все за веру, Царя и Отечество» [Шаховской. Рук. 3: Л. 42].

⁴⁰⁸ 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 1988б: 1, 482].

У Иванова молодой человек, оставшийся богатым наследником после умершего отца, как и Рославлев, страстно влюбляется в соседскую барышню, которая представляется ему ангелом⁴⁰⁹. 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»⁴¹⁰ «прогремит» над ее «преступной главой». Строки из этого письма: «Прижав к сердцу обогрелую кровью русских, кровью братьев ваших, руку мужа, вы пойдете с ним по пути, устланному трупами ваших соотечественников» [Загоскин 1988б: 1, 430] весьма близки к восклицаниям героя Иванова:

...благородная Русская 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 обдираала олтари сии, обдираала оклады с ликов Угодников Божиих; что уста, которые обещают ей вечное щастие, изрыгали хулу и проклятия имени Рускому и насмеялись над тем Богом, Который должен благословить их клятвы [Иванов Ф.: 50].

Однако в романе Загоскина проклятия Рославлева — это минутный порыв раненого, находящегося в жестокой горячке. Узнав, что Полина больна, он не отправляет 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 1988б: 1, 601]. Ивановский герой, хотя и не может преодолеть своей любви, трактует ее как безумие, очарование (в церковнославянском 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

⁴⁰⁹ Рославлев также постоянно называет Полину ангелом, неземным существом, видит свое счастье в том, чтобы находиться рядом с ней.

⁴¹⁰ Дядя Полины Ижорский также обрушивает проклятия на голову племянницы, но Ижорский — ограниченный провинциальный помещик и явно не авторский герой.

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 Ф.: 46]. Второй раз маркиз демонстрирует свою трусость во время объяснения с бывшим женихом, приставившим ему к лицу пистолет: он отпрянул с возгласом “*pardon Général*” [Там же: 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 героев⁴¹¹. Из просвещенных 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 применяет этот принцип на деле. Рославлев готов драться с ним на дуэли, защищая француза. Лишь в минуты патриотического увлечения Рославлев проклиняет французов, что вызывает отповедь Сурского⁴¹². В авторских отступлениях не раз высказывается сожаление о гибели в России тысяч воинов армии Наполеона⁴¹³. Даже сам французский император, трактуемый в основном негативно, признается «величайшим военным гением». Ксенофобией роман не грешит⁴¹⁴.

⁴¹¹ 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 1988б: 1, 435]. Ср. выражение из пушкинского «Рославлева»: «народ ожесточился».

⁴¹² Не только легкомысленный Зарецкий говорит о французах: «Признаюсь, люблю я этот милый веселый народ; что и говорить, славная нация!» [Загоскин 1988б: 1, 317], но и резонер Сурский 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» [Там же: 378].

⁴¹³ 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 1988б: 1, 436].

⁴¹⁴ 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

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» Карамзина⁴¹⁵ (травестированной и в пушкинской «Метели», о чем Загоскин не знал).

Брак Полины с французом становится у Загоскина трагедией по двум причинам — измена жениху и пренебрежение 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 Ф.: 51]. В романе «Рославлев» Полина сама констатирует, что отказалась от отечества и произносит себе приговор: «...кто покидает навсегда свою родину, тот рано или поздно,

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 сказать правду — честная душа!» [Загоскин 1988б: 1, 438]. Если кто и обличается, то это русские, утратившие свою «русскость» и бездумно подражающие французам. Так и у Шаховского — Сурский 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. Рук. 3: Л. 24–24 об.].

⁴¹⁵ 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!».

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 1988б: 1, 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 эпохи⁴¹⁶. Опытный комедиограф, Загоскин вполне сознательно пользуется им. Знаком литературной природы текста являются и литературные имена героев, заимствованные, как показал А. М. Песков, из русских комедий [Загоскин 1988а: 1, 714]. Подчеркнем и то, что эта цепочка — наглядный показатель развития русской прозы 1810–1830-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: 3, 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: 3, 307; 4, 384]. «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

⁴¹⁶ Мне приходилось писать об этом на примере драматургии Крылова, см. в наст. изд. статью «Загадки драматургии Крылова».

иначе: публика приняла Рославлева снисходительно, а в местах, напомнивших ей незабвенный 1812 год и доблести Русских в сию годину испытания, изъясвила восторг свой [СП: 1832. № 112. 17 мая].

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?» [МТ: 1832. № 13. 129].

Как всегда, острый рецензент пронизательно 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» [Там же: 127]. Полевой увидел в этом слабость и отсутствие новаторства. Обыгрывая подзаголовок «романтическое представление», он писал: «Любопытно только какая новья 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», «Подщипа»), так и для самого Шаховского («Новый Стерн», «Урок кокеткам»), и для Загоскина. Однако в начале 1830-х гг. в театре начала ставиться 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, понимает 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»⁴¹⁷), венчание в кладбищенской церкви в грозовую ночь и пр. (в романе еще и таинственный

⁴¹⁷ У Шаховского Полина подчеркивает, что Фиона «сошла с ума от любви, и это сумасшествие показывает уже необыкновенную чувствительность», сравнивает ее безумие

незнакомец, и страшные рассказы офицеров под Данцигом). В театре *романтичность* представления подчеркивается 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!.. [Шаховской. Рук. 3: Л. 9],

— рассказывает он Зарецкому⁴¹⁸.

Любовь Полины к Сеникуру оказывается реализацией романного сюжета⁴¹⁹. Конечно, здесь присутствует отсылка к **буквально понятой** девятой строфе третьей главы «Евгения Онегина»:

с безумием Тассо и полагает, что в Греции она была бы Сафой [Шаховской. Рук. 3: Л. 17]. В том, что касается «любовного безумия», Фиона является двойником Полины.

⁴¹⁸ «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 пришло с нею пить горьку чашу... Да и что интересного, что Романического — выйти за соседа, которого еще сосватал дядюшка» [Шаховской. Рук. 3: Л. 9]. Если Рославлев видит в желании Полины отложить их брак «необыкновенную деликатность чувствительности», то Сурский называет его «глупым романизмом». Важно также, что слова «романтический» и «романический» часто употребляются как синонимы.

⁴¹⁹ 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 кодирующие устройства культурного поведения человека начала XIX столетия» [Лотман 1992в]. 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

Теперь с каким она внимаьем
 Читает сладостный роман,
 С каким живым очарованьем
 Пьет обольстительный обман!
 Счастливой силою мечтанья
 Одушевленные созданья,
 Любовник Юлии Вольмар,
 Малек-Адель⁴²⁰ 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) составляет 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 национализм⁴²¹ 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 Руские, начиная с Игоря, княжили в Киеве, следственно столица России была наше — Великое, а не Малое княжество. А притом

туманная словесность, черный ворон Байрон и Французские Романы вскружили тебе голову...» [Шаховской. Рук. 3: Л. 17].

⁴²⁰ В комментариях к этому месту Ю. М. Лотман цитирует соответствующее место из романа Загоскина (которое мы процитировали по Шаховскому) [Лотман 1995: 613].

⁴²¹ В смысле, который вкладывает в это слово Б. Андерсон [Андерсон].

всякому небезызвестно, что столица в государстве то же сердце в человеке <...> и так эпитет малого, под которым подразумевается 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. Рук. 3: 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 Жуковским⁴²²), а не с самодержавием как институтом 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. Андерсон).

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.

⁴²² Жуковский развил стих Державина «Будь на троне человек!» в послании «Императору Александру» (1814–1815): «Но дань свободная, дань 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. ПСС-20: 1, 377]. Напомним о дальнейшей «гуманизации» этой формулы у Пушкина в «19 октября»: «Он <царь> человек! Им властвует мгновенье...». См. в настоящем издании статью «“Царь сердец”, или Карамзинистский панегирик».

Возбуждая страсти, она вызывает «безумие», отключение разума, не дает видеть события в истинном свете⁴²³.

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 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 Ф.: 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. ПСС-10: 6, 140]. Прямолинейность «архаистической» трактовки «литературности» (в том числе и в пьесе

⁴²³ Если Крылов трактует сентиментальные вздохи как ханжество, неискренность, то Шаховской идет дальше и видит в них признак повреждения сознания.

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 решениям оно запоздало в «прошедшем веке» с его сумароковской 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.

2017

ОПАСНОСТИ ЧУВСТВИТЕЛЬНОСТИ (роман Загоскина «Искуситель»)

У М. Н. Загоскина (1789–1852) в русской литературе несколько странная репутация — с одной стороны, как автор первого русского исторического романа «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году» (1829), которым единодушно восхищались все слои общества, да и потом написавший немало популярных сочинений (до сих пор переиздающихся), он как будто бы прочно вошел в канон если не первостепенных, но все же весьма почтенных классических писателей. С другой стороны, критика, начиная с романа «Рославлев, или Русские в 1812 году» (1831) и чем дальше, тем больше стала говорить о том, что Загоскин не оправдал надежд, исписался и твердит зады. Отзывы современников о его личности — как будто бы сплошь доброжелательные, но всегда чуть иронические и несколько покровительственные⁴²⁴. Фактически перед нами серия занимательных анекдотов, как-то уж слишком напоминающих анекдоты о Крылове. Если мифологический «дедушка Крылов» — это лентяй и обжора, то Загоскин — эдакий пузанчик, вспыльчивый, непоседливый, не в меру разговорчивый, не знающий светских приличий, самоучка, смешно говорящий по-французски. Образ его как автора также складывается соответственно: наивный, простодушный писатель «русского направления», от которого можно ожидать в лучшем случае живого языка и занимательной интриги. Конечно, фигура Крылова гораздо более мощная, и его автомиф далеко не всех ввел в заблуждение, с Загоскиным же и разбираться особенно не пытались, как-то не удосужившись сопоставить этот забавный биографический нарратив с его литературной продукцией. Правда, и в биографическом нарративе есть сбои — например, свидетельства о его глубокой религиозности и тайной благотворительности.

Загоскин совсем не был «стихийным» писателем, у него имелась своя литературная программа, которая ни в каких декларативных статьях выражена не была, но может быть реконструирована из его

⁴²⁴ См. подборку мемуаров о Загоскине в издании: [Загоскин 1988а: 502–580].

творчества. На наш взгляд, своеобразие его творческого пути состояло в том, что Загоскин в течение тридцатилетнего творчества сочетал интерес к новым течениям в литературе — русской и западной — с архаистической литературной и идеологической позицией, которая для 1830–1840-х гг. представляла собой анахронизм. Начав как защитник и адепт Шаховского, он так и остался в рамках программы архаизма, достаточно широко им понятой. Как у всех архаистов, особенно когда речь заходит о литературе, его позиция полемична и заострена против действительных или воображаемых противников.

В настоящей статье мы рассмотрим полемическую литературную программу Загоскина на примере его романа «Искуситель», вышедшего в 1838 г., особого восторга критики не встретившего⁴²⁵ и почти не исследованного. Об истории создания этого романа мы знаем тоже немного, но это в случае Загоскина скорее правило, чем исключение. О будущем «Искусителя» известно только по его письму к Вяземскому,

⁴²⁵ Подробную и почти восторженную рецензию опубликовал в «Северной пчеле» Ф. В. Булгарин, что в литературном контексте конца 1830-х гг. само по себе было симптоматично. Правда, вначале автор довольно недвусмысленно проговорился о цели статьи — доказать свое беспристрастие к Загоскину, роман которого «Юрий Миловский» обругал когда-то в «Северной пчеле». Теперь Булгарин нашел, что «Искуситель» удовлетворяет всем требованиям к современному роману: «простота в действии, верность картин, свежесть характеров и искусство в рассказе», а в изображении жизни и языка «простого народа» Загоскин превзошел Карамзина, Марлинского и Пушкина — «едва ли у нас есть что-либо лучшее в этом роде»: «Это национальная картинная галерея оригинальных портретов и народных сцен», одним словом, «наша святая Русь изображена во всей красе» [СП: 1838. 26 окт. 967]. Краткая, в полтора десятка строк, рецензия Белинского на «Искусителя» в «Московском наблюдателе» (1839. № 1) представляет собой яркий пример лукаво-иронической заметки, где преувеличенные похвалы: «Мы, как и все, прочли роман г. Загоскина с тем же живейшим наслаждением, с каким читали и прежние его романы, и как в прежних его романах, нашли ту же теплоту чувства, ту же живописность и увлекательность рассказа, тот же одушевленный, плавный, текучий слог и ту же горячую любовь ко всему русскому, и то же умение верно изображать русскую жизнь» — сочетаются с недвусмысленным намеком на повторяемость и неоригинальность и завершаются пренебрежительной оговоркой: «Жалеем, что ни время, ни место не позволили нам поговорить побольше о новом прекрасном произведении автора «Юрия Миловского»» [Белинский. ПСС: 3, 23]. В том же 1839 г. Белинский опубликовал открыто ироническую рецензию на роман Загоскина «Тоска по родине», а в 1841 г. в рецензии на второй том «Ста русских литераторов» поставил Загоскина на одну доску с Булгариным, оговорившись, что «во всем нелитературном» не видит «ни малейшего сходства между г. Загоскиным и г. Булгариным, как между белым и черным, майским днем и октябрьскою ночью» [Белинский-9: 4, 76].

в ответ на просьбу дать текст для послепушкинского «Современника». Загоскин живо откликнулся со словами, что пишет большой роман и может дать из него не самый удачный отрывок, который и был опубликован в седьмом томе журнала под названием «Граф Калиостро». Так что зимой 1837 г. текст «Искусителя» продвинулся достаточно далеко; цензурное разрешение на издание было получено в марте 1838 г.

Загоскин создает свой текст в форме воспоминаний некоего Александра Михайловича, который в свои 60 лет читает жене повествование о своем детстве и молодости. Романное время не слишком точно расчислено по календарю, но все же по некоторым сигналам⁴²⁶ можно вычислить, что рассказчик родился в середине 1780-х гг., соответственно годы его детства и ранней юности приходятся на 1790-е – самое начало 1800-х гг., основное время романских событий можно датировать 1802–1804 гг.⁴²⁷, а время рассказа, начатого в день 60-летия («Сегодня день моего рождения; мне минуло шестьдесят лет»), относится к середине 1830-х гг. (сказано, что герой счастливо прожил с женой 30 лет). Такая хронология позволяет включить в роман два актуальных литературных пласта — 1790-е – начало 1800-х гг. (т. е. время сентиментальных повестей и драм, готического романа, литературной славы Карамзина-писателя и драматургии Коцебу) и рубеж 1820-х – 1830-х гг., когда Карамзин — уже признанный классик, а популярны Байрон, французские писатели школы «неистовой словесности», и восходит звезда Жорж Санд, которая быстро завоевывает умы русского читателя [Кафанова]; когда поднимается авторитет Белинского и уже вполне четко вырисовывается будущее противостояние западников и славянофилов.

Загоскин прямо называет влиятельные тексты, с которыми вступает в спор, — это «Фауст», «Страдания юного Вертера» Гете, «Новая Элоиза» Руссо и «Жак» Жорж Санд. «Жак» (1834), на наш взгляд, самый актуальный для романа текст, который становится отправной

⁴²⁶ Как сказано в тексте, опекун Александра Михайловича вступил в гвардию в 1770 г., следовательно, родился в начале 1750-х. Венчался в 32 года, к моменту начала романских событий имеет дочь 16-ти лет, т. е. она появилась на свет примерно в середине 1780-х, причем ее будущий муж на два года ее старше.

⁴²⁷ В качестве актуального события упоминается консульство Наполеона.

полемиической точкой для одного из центральных сюжетов — взаимоотношений героя и романтической женщины — Надины Днепровской. Сентиментальная и романтическая школы, т. е. Карамзин, ранний Гете, Руссо, Коцебу, с одной стороны, и Байрон с Жорж Санд, с другой, представляют собой для Загоскина явления примерно одного порядка, его интересуют не столько различия между ними, сколько черты сходства.

«Искусителя» можно смело отнести к общественно-политическим романам, отчасти и к романам воспитания. Загоскин реагирует на самые животрепещущие вопросы современности: отношение к революции (причем рассуждения о Французской революции конца XVIII в. дают возможность актуализировать и революционные события 1830 г.), социалистические теории, женский вопрос, увлечение философией (Загоскин говорит опять-таки о философии XVIII в., но подразумевается и гораздо более актуальная философия Шеллинга и Гегеля — все это автор относит к опасным «умствованиям», которые смущают незрелые души). Многие страницы посвящены проблеме равенства, которое, с точки зрения Загоскина, является недостижимой и опасной утопией, противоречащей основам миропорядка. Всеобщее равенство он относит к числу искушений, которые своей привлекательностью вводят в заблуждение. Этим умозрительным теориям в «Искусителе» противостоят здравый смысл, опора на вековые традиции и светлое религиозное чувство. Однако, пожалуй, центральное место занимает вопрос о путях проникновения вредных идей в сознание и жизненные привычки, приводящие человека к разврату и нравственной катастрофе. К числу таких факторов, кроме традиционного еще для сатирической традиции XVIII в. неправильного воспитания, ориентированного на иностранные образцы, Загоскин относит художественную литературу, проповедующую культ и свободу чувства, любовь как всепоглощающую страсть, которая является сама в себе оправданием и, если нарушает общественные приличия и установления, то устранения требуют как раз такие ханжеские установления. Именно с этим связан полемизм «Искусителя». В первую очередь он направлен против идеи устройства жизни по законам литературы. С точки зрения Загоскина, на русской почве повинен в распространении этой концепции (роман как модель поведения!) Н. М. Карамзин, хотя не только он.

В числе актуальных для романа писательских имен называются Вольтер, А. Лафонтен, Бальзак, Э. Сю, Гюго и Дюма как драматурги, перечислен целый список авторов и сочинений готической литературы (о ней см. в главе «Ярмарка», о которой пишет В. Э. Вацуро в своем исследовании [Вацуро 2002: 343]), театральные хиты эпохи (например, знаменитая «Редкая вещь» Да Понте в переводе И. Дмитриевского), но подразумеваются и «Мельмот-скиталец» Метьюрина, и «Вампир» Байрона, и «Страшное гаданье» Бестужева-Марлинского (1831), «Бал» В. Ф. Одоевского (1834) и др. тексты. Другими словами, роман Загоскина густо наполнен литературным контекстом, который требует, конечно, специального исследования.

Далее мы рассмотрим сюжет об опасности чувствительной любви, на котором основана романная интрига и которому посвящена даже специальная глава — «Платоническая любовь». Ю. М. Лотман, анализируя программу Карамзина по построению новых отношений между мужчиной и женщиной, посвятил важное рассуждение о карамзинской идее чувствительной любви-дружбы как культурном феномене:

Дружба и любовь выражаются одними и теми же словами. И это не потому, как можно было бы думать, что дружба есть форма любви, ее эвфемистическое название для случаев, когда прямое наименование чувства было бы неудобно. Не дружба есть разновидность любви, а любовь — разновидность дружбы. Дружба — более обширное чувство, занимающее на шкале культурных ценностей времени порой более высокое место, чем любовь. Дружба связывает людей — мужчин и женщин — в союз, более обширный, чем любовный, и, заимствуя лексику у любви, очищает чувство от чувственности. <...> Чувствительная дружба — не любовь, хотя и тешит себя опасной игрой приближения к ее краю. И все же ценится она именно тем, что это не любовь, что можно годами быть в переписке с женщиной, вечерами просиживать у камина, слушая ее игру на клавинофордах, читать с ней «Вертера», совершать чувствительные прогулки и не любить ее, не быть ее любовником и не ждать от нее чувственной любви. Можно как бы не замечать ее пола (разумеется, только «как бы») и, жертвуя временем, покоем, иногда деньгами, видеть в ней лишь нежного друга. В этом освобождении женщины от альтернативы: быть или женой, или любовницей — и предоставлении ей третьей возможности — быть другом (само слово не имеет формы женского рода!) был исторический смысл [Лотман 1987а: 268].

Именно с такой программой спорит Загоскин, доказывая невозможность чувствительной дружбы, поскольку она неизбежно перейдет в чувственную любовь. У Загоскина такая дружба-любовь — одно из опаснейших искушений, которым романский герой подвергся под влиянием сатанинского барона Брокена и светских знакомых. Они возбуждают в целомудренном герое тщеславие и постепенно втягивают его в настоящую интригу, которая чуть не кончилась катастрофой.

Напомним вкратце сюжет «Искусителя» в целом. Молодой человек, воспитанный в патриархальных усадебных нравах и влюбленный в свою совоспитанницу и дальнюю родственницу Машеньку, был подвергнут опекуном испытанию и в 18 лет отправлен на три года на службу в Москву, чтобы узнать жизнь и испытать свои чувства⁴²⁸. Сашенька поначалу живет уединенно, придерживается знакомства с благодетельным стариком Луцким, но на третий год втягивается в круг золотой молодежи и постепенно отходит от правил, в которых был воспитан. Среди этой молодежи был некий магистр Дерптского университета фон Нейгоф⁴²⁹, знакомый с графом Калиостро, и граф передал ему секрет вызывания духов. Александр Михайлович проявил настойчивое любопытство и выпытал секрет. Он отправился на старое немецкое кладбище в Марьину рощу и проделал необходимые операции, но от нетерпения нарушил запрет и вышел из круга, что и отдало его во власть нечистой силы. Здесь Загоскин отсылает к большой традиции готического романа, к «Фаусту», к «Страшному гаданию» Марлинского, где описаны процедуры вызывания нечистой силы. Тема неумеренного и опасного любопытства отсылает

⁴²⁸ Мудрый опекун говорит Александру на прощанье: «Если ты точно ее любишь, то три года не убавят ни на волос твоей любви, если же это одна детская привычка, то не лучше ли и для тебя и для нее, когда ты догадаешься об этом перед свадьбой, а не после свадьбы? В эти три года ты успеешь поверить собственные твои чувства, ты будешь встречать девиц и прекраснее и милее Машеньки... <...> если, несмотря на то что Машенька во все это время ни разу с тобою не увидится, ты будешь чувствовать к ней все то же самое, что чувствуешь теперь... о, тогда я с радостью благословлю вас, тогда и я уверюсь, что вы созданы друг для друга» [Загоскин 1838: 1, 166–167].

⁴²⁹ Отчетливый анахронизм: Императорский Дерптский университет был открыт весной 1802 г., так что ко времени действия романа получить магистерскую степень было бы затруднительно. Для Загоскина упоминание университета играет символическую роль, и хронология тут не важна, для читателей конца 1830-х гг. это уже был отчетливый знак «немецкой мудрости».

к «Влюбленному бесу» Казота, к «Мельмоту», а также и к «Фаусту» (где она решается на серьезном философском уровне). Перед героем неожиданно появляется некий иностранец — барон Брокен. Имя значимое, и отсылка более чем прозрачна. Напомним, что в «Фаусте» ведьмы титулуют Мефистофеля бароном, а Брокен или Блоксберг — это гора, на которой происходит шабаш Вальпургиевой ночи. Однако на всякий случай Загоскин на первой странице романа прямо говорит об искусителе как о сатане:

...этот злой дух, этот сатана, которого я сам вызвал из преисподней <...>, он точно был демон, но, разумеется, нашего века: не с хвостом и рогами, а одетый по последней моде, остроумный, насмешливый, точь-в-точь такой, какого навязал себе на шею чернокнижник Фауст <...> Я говорю без всяких риторических фигур и называю злым духом не человека, а того, которого имя не выговорит ни одна набожная старушка [Загоскин 1838: 1, 6].

Брокен постоянно смущает Александра Михайловича двусмысленными речами, хвалебно отзывается о революции во Франции и наконец втягивает его в рискованные отношения с замужней женщиной, Надиной Днепровской, которая влюбилась в него по воображению. Встретив в первый раз героя, она «вмиг узнала» в нем того, кто являлся ей во сне и стал предметом ее «мечтательной» любви⁴³⁰. Ее уговорили выйти замуж за человека старше ее (нетрудно распознать отсылку к «Евгению Онегину»)⁴³¹. Теперь, встретив своего героя, она томится и фактически сама объясняется ему в любви. Барон выдает мужу переписку героев и подстраивает дело таким образом, что они собираются бежать за границу от «преследований» старика-тирана. Но тут вовремя вмешивается истинный христианин Луцкий, при виде которого Брокен меняется в лице и бросается вон⁴³². Луцкий успевает

⁴³⁰ Из письма Надины подруге: «...этот идеал красоты, созданный моею душою, существует, <...> он являлся мне во сне и неизъяснимо приятным голосом шептал “Надина, мы встретим друг друга!”» [Загоскин 1838: 1, 240].

⁴³¹ Переключки с сюжетом любви Татьяны в «Евгении Онегине» очевидны, но Загоскин дает иное развитие этой линии.

⁴³² «Я окаменел от ужаса. Боже мой! Что сделалось с бароном?.. Страшно было смотреть на помертвевшее лицо его. Все, что порок имеет в себе отвратительного, все гнусные страсти, убивающие душу: гордость, злоба, ненависть, разврат, — все отражалось как в зеркале на этом безобразном, едва человеческом лице»; «барон заскрежетал зубами, закрыл рукою глаза и с воплем отчаяния бросился вон из комнаты. Во всем доме двери

все уладить. Муж Днепровской хотел отдать ей свое имение и «сам решил покинуть свет, чтоб сделать ее свободною» [Загоскин 1838: 3, 226]. Надина раскаялась и «бросилась в объятия к своему мужу» [Там же: 227], а Александр Михайлович вернулся в деревню и счастливо женился на своей Машеньке.

Даже краткий пересказ дает возможность судить о том, что в этой сюжетной линии «Искуссителя» переплетены мотивы произведений, которые для непонятливых читателей еще и прямо называются в романе — «Ненависть к людям и раскаяние» Коцебу (мотив неверности жены), «Наталья, боярская дочь» (мотив бегства с возлюбленным) и «София» Карамзина (мотив неверности жены и жертвы мужа), «Новая Элоиза» (мотив тайной чувственной любви вне брака), а также «Жак» Жорж Санд (мотив самоустранения мужа во имя свободы жены, любившей другого). Литературная новинка в середине 1830-х, этот роман, наряду с другими произведениями Жорж Санд, стал «евангелием» и руководством к жизни поколения русских интеллигентов 1840–1850-х гг. [Кафанова].

С точки зрения Загоскина, на художественной литературе лежит ответственность за разрушение морали. И тут достаточно сравнить фантастическую сюжетную линию «Искуссителя» со «Страшным гаданьем» [Бестужев: 1, 311–342], чтобы ясно увидеть различия авторских позиций. На первый взгляд, Загоскин просто переписывает и дополняет рассказ Марлинского, где имеется и вызывание духов, и сатанискусситель, который побуждает платонических любовников бежать за границу, причем герой даже убивает мужа возлюбленной. Правда, оказывается, что это страшное приключение совершилось во сне, и все кончается благополучно. Но у Марлинского совершенно отсутствует мотив воздействия литературы на сознание героев, у него их чувства описываются как безумная юношеская влюбленность, способная на безрассудства.

У Загоскина именно романы и драмы кружат головы и внушают героям страсти, несовместимые с нормальной жизнью и с человеческим

распахнулись сами собою, на дворе шарахнулись лошади, завывала цепная собака, и мимо окон дома что-то похожее на вихрь с визгом промчалось по улице» [Загоскин 1838: 3, 219–220].

счастьем. Уже в начале «Искусителя» автор четко высказывает свою позицию:

Мы обольщаемся красноречивым описанием всех сильных страстей: любовь, не доходящую до безумия, мы не хотим называть любовью, забывая о том, что всякое неистовое чувство унижает достоинство человека, и, какое бы название ни дали страсти, которая превращает вас или в дикого зверя, или в малодушное существо, не имеющее собственной воли, эта страсть всегда останется чувством противным богу и нашей совести, потому что она, затмевая рассудок, сближает нас с животными и, так сказать, *оземляет* наше небесное начало [Загоскин 1838: 1, 13].

К неистовым страстям относится у Загоскина и неумеренная страсть к чтению. В ответ на утверждение Александра Михайловича, что он любит чтение «до безумия», Луцкий предостерегает его: «Я думаю, что мы не должны ничего любить до безумия, **а всего менее книги**. Конечно, они **самые лучшие друзья, но зато подчас и самые злейшие враги наши**, а сверх того, такие хитрые, что иногда не только без ума, да и с умом не вдруг разберешь, на кого напал, на друга или на своего злодея» [Там же: 206–207] (выделено нами. — Л. К.). Сам Луцкий читает религиозные сочинения и составляет для себя рукописный сборник (тут мы видим прямую отсылку к литературной программе А. С. Шишкова, выдвигавшего еще в «Рассуждении о старом и новом слоге российского языка» идею о важности обращения к средневековой словесности и в частности чтения агиографической литературы).

Загоскин последовательно описывает в «Искусителе» стадии развития сентиментальной платонической любви с переходом от чувствительной дружбы к страстной дружбе, когда стирается граница между дружбой и любовью и, наконец, к стадии, когда герои начинают пылать друг к другу страстной любовью, готовой перейти в чувственную страсть. Этим переходам способствует чтение:

Днепровская вела себя очень осторожно. Мы редко оставались наедине, а когда это случалось, то говорили о нашей дружбе, о счастье двух душ, которые понимают друг друга, читают вместе «Новую Элоизу», «Вертера», Августа Лафонтеня. <...> мы трогались, плакали, раза три принимались перечитывать «Бедную Лизу», «Наталью, боярскую дочь» и «Остров Борнгольм», но что более всего нравилось Надине, что мы знали оба

почти наизусть, так это небольшой драматический отрывок «Софья» [Загоскин 1838: 3, 54].

Любимый текст Надины — «Софию» Карамзина — Загоскин называет «литературным грехом» «великого писателя, едва начавшего свое блестящее поприще». Доказательством того, что Карамзин впоследствии отрезал от этого греха, Загоскин считает то, что писатель не поместил текста в собрания своих сочинений. Однако «София», впервые опубликованная в «Московском журнале» (1791. Ч. 2 и Ч. 3. Кн. 1. С. 13–31), была все же потом перепечатана в первой части «Моих безделок» (1794. С. 115–162). Этот «драматический отрывок», как назвал его Карамзин, представляет собой ремейк «Ненависти к людям» Коцебу.

В том же номере «Московского журнала», где печаталась «София», было начато печатание «Писем русского путешественника» и было опубликовано то письмо от 2 июля 1789 г., где говорится о спектакле по пьесе Коцебу, который русский путешественник видел в Берлине, и о том восторге, который он испытал:

Давно уже не был я так приятно растроган, как ныне в Театре. Представляли Драму: *Ненависть к людям и раскаяние*, сочиненную господином Коцебу <...>. Автор осмелился вывести на сцену жену неверную, которая, забыв мужа и детей, ушла с любовником; но она мила, несчастлива — и я плакал как ребенок, не думая осуждать сочинителя. Сколько бывает в свете подобных историй!.. Коцебу знает сердце. <...> Вышедши из театра, обтер я на крыльце последнюю сладкую слезу. <...> нынешний вечер причисляю я к щастливейшим вечерам моей жизни! [Карамзин 1984а: 40].

После «Софии» в журнале был помещен не менее восторженный отзыв о московской постановке «Ненависти к людям». Читателям «Московского журнала» было легко установить связь между драмой Коцебу, столь восхитившей Карамзина, и его собственной пьесой.

Загоскин приводит в «Искушителе» достаточно подробный иронический пересказ «Софии»:

Софья, молодая и прекрасная женщина, точь-в-точь одна из героинь Бальзака или Евгения Сю, вышла замуж по собственной своей воле за г-на Доброва, шестидесятилетнего старика, такого же снисходительного и услужливого мужа, каков мосье Жак в романе известного Жорж Санда, или, лучше сказать, благочестивой г-жи Дюдеван. У этого Доброва бог

весть почему живет какой-то француз Летъен, он соблазняет Софью. Софья решается сказать об этом своему мужу и просит у него позволения уехать с своим любовником в брянские леса. <...> великодушный муж соглашается, закладывает карету, и добродетельная супруга отправляется с мосье Летъен в брянские леса. Все это, как изволите видеть, очень натурально, но конец еще лучше. Жить вечно в лесу вовсе не забавно: француз начинает скучать и от нечего делать волочит за Парашею, горничной девушкой Софьи. Барыня замечает, ревнует, француз крадет у нее десять тысяч рублей и уговаривает Парашу бежать с ним в Москву. Софья их подслушивает, кидается на француза, режет его ножом, потом сходит с ума, бегаёт по лесу, разговаривает с *бурными ветрами* и кричит: «Моря, пролейтесь!» Подлинно сумасшедшая! Ну, какие моря в брянских лесах? К концу довольно длинного монолога, который напоминает сначала Шекспира «Царя Лира», а под конец его же «Макбет», Софья подбегает к реке, кричит: «Вода, вода!» — бросается с берега и тонет [Загоскин 1838: 3, 55–57].

Как мы видим, жена изменяет мужу с гувернером-французом, уезжает с ним от мужа, но вместо раскаяния оступившейся жены и благостного примирения супругов у Коцебу, у Карамзина все кончается трагически — Софья убивает неверного любовника и кончает с собой, а добродетельный супруг умирает с горя, прощая жену. Самоубийством кончает жизнь и Жак у Жорж Санд, но маскирует его под несчастный случай, чтобы открыть перед своей вдовой возможность соединиться с возлюбленным. Если авторы XVIII в. не подвергали сомнению институт брака и только отказывались осуждать слабое женское сердце, то в романе «Жак» дана совершенно иная концепция брака — это оковы, которые не могут и не должны быть препятствием для любящих сердец, поскольку любовь — это свободное, стихийное и непредсказуемое чувство. Благородный любящий муж, желающий счастья своей жене, обязан устраниваться и дать ей свободу.

Надо ли говорить, что Загоскин не разделял новых представлений о любви и браке. Более того, он полагал, что чувствительные повести и драмы предшествующей эпохи **служили подготовкой** современному разврату, который, по его мнению, сеет французская «неистовая словесность». Загоскин писал в эпоху, когда имя Карамзина не могло быть подвергнуто насмешкам и глумлению, которое позволяли себе Шишков и Шаховской в 1800-е гг. Однако от критики карамзинской

литературной модели отказаться не мог. Чувствительность, по мнению Загоскина, неизбежно ведет к развитию неумеренной, неистовой страсти-безумия и к нарушению законов божеских и человеческих. Увлечение сентиментальной и романтической литературой (что являлось для автора «Искуссителя» почти синонимом) пагубно, поскольку совращает с пути добродетели. Характерно, что Надина Днепровская цитирует подруге «Остров Борнгольм»: «Ах, мой друг! Как хорошо написан “*Остров Борнгольм!*” Какой слог!.. Какая истина!.. Прочти эту повесть: она разогреет и твое холодное сердце... ‘Законы осуждают / Предмет моей любви; / Но кто, о сердце! может / Противиться тебе!’ О, как это справедливо! Милый Карамзин!» [Загоскин 1838: 1, 244].

Как и Шишков, Загоскин полагал, что хороший слог не обязательно служит похвалой, он может быть и опасен, если не соединен с твердой моралью. Здесь автор проводит отчетливую параллель между пагубным воздействием литературных сочинений, прельщающих своим слогом, и нравами светского общества, где порок является не в «безобразной наготе», «но, прикрытый блестящим покровом всех светских приличий, остроумный и раздушенный, усыпанный цветами», который «незаметным образом» вкрадывается в душу человека. Напомним еще раз уже цитировавшиеся слова Луцкого, что книги — «самые лучшие друзья, но зато подчас и самые злейшие враги наши». Загоскин противопоставляет взгляд на литературу двух героев — Днепровской и ее мужа, причем их чувства в жизни и по отношению к словесности оказываются обратно пропорциональными. Экзальтированный восторг «чувствительных» героев⁴³³ не приемлет трезвого взгляда тех, кто отказывается восхищаться «Софией» Карамзина и проливать слезы в театре:

Мой муж, которого я уговорила прочесть этот драматический отрывок, говорит, что в нем нет ничего драматического, что пошлый злодей Летьен походит на самого обыкновенного французского парикмахера, что Софья гадка, что муж ее вовсе не жалок, а очень и очень глуп. Боже мой!

⁴³³ Герой еще до знакомства с Надиной приходил в восторг от чувствительных драм и признавался, что «очень любил ездить в театр, а особливо когда давали “Отца семейства”, “Графа Вальтрона”, “Эмилию Галотти” и другие чувствительные драмы, в которых Плавильщиков приводил меня в ужас, а Померанцев заставлял плакать как ребенка» [Загоскин 1838: 1, 236–237].

До какой степени может человек иссушить свое сердце! То, что извлекает невольные слезы, потрясает нашу душу, кажется ему и пошлым и смешным? Я уважаю Алексея Семеновича: он очень добрый человек и любит меня столько, сколько может любить, но, согласитесь, Александр Михайлович, такое отсутствие всякой чувствительности в человеке, с которым я должна провести всю жизнь мою, ужасно! На этих днях мы смотрели с ним драму «Ненависть к людям и раскаянье»: я обливалась слезами, в креслах все плакали, а мой Алексей Семенович...

— Неужели зевал?

— Хуже! Вздумал утешать меня и сказал почти вслух: «Да полно, друг мой, не плачь! Ведь это все выдумка!» [Загоскин 1838: 3, 59].

Днепровская, которой кажется, что ее муж лишен чувствительности, на деле эгоистична и не способна думать о чувствах других, тогда как муж готов всем пожертвовать ради счастья жены. Экзальтация, внушенная сентиментальной и романтической литературой, отдает человека во власть злых сил⁴³⁴ и извращает их чувство, только трезвый взгляд на жизнь и на литературу, с точки зрения автора, способен принести счастье.

Конечно, такая позиция Загоскина, основанная на здравом смысле и традиционной морали, не могла вызвать сочувствия тех читателей конца 1830-х гг., чьи симпатии были отданы авторам и текстам с гораздо более сложными моральными и эстетическими коллизиями. Загоскин, подобно карамзинистам и романтикам, отдает литературе большую роль в жизни общества, но как архаист идет наперекор ведущим литературным течениям и упорно продолжает свою линию и в романах, и очерках 1840-х гг., что, к слову сказать, не лишало его сочувствия довольно значительной читательской аудитории. В эпоху Загоскина все более отчетливо формировалась аудитория поклонников беллетристики, и он занял в этой нише прочное и почетное место.

2022

⁴³⁴ Про Днепровскую сказано: «...барон совершенно завладел ее рассудком! Она видела его глазами, мыслила его головою, и, конечно, не было сумасшедшего поступка, на который бы не решилась, если б барон сказал, что она должна это сделать» [Загоскин 1838: 3, 128].

РЕЗУЛЬТАТЫ ЧИТАТЕЛЬСКОГО ОПЫТА В РУССКОЙ БЕЛЛЕТРИСТИКЕ 1830-х гг. (роман Загоскина «Кузьма Петрович Мирошев»)

В настоящей статье мы продолжим разговор о проблеме отношения к литературе и ее воздействия на читателей в романах М. Н. Загоскина как о части «архаистической» программы писателя, что будет также продолжением разговора об истории русского «архаизма» в 1830–1840-е гг.⁴³⁵ В данной статье мы остановимся на романе «Кузьма Петрович Мирошев. Русская быль времен Екатерины II» (1842) [Загоскин 1842] как показательном примере русской беллетристики начала XIX в. Здесь нас будет, в первую очередь, интересовать другой аспект — авторское взаимодействие с разнообразными литературными текстами как результат собственного читательского опыта Загоскина и конструктивный принцип его беллетристики, а отчасти и русской беллетристики 1830–1840-х гг. в целом. Вместе с тем мы постараемся показать, что характер использования чужих текстов будет служить конструированию той консервативно-идиллической утопии, которая являлась результатом «архаистической» позиции Загоскина и которая служила для него средством реализации возложенной на себя миссии — формировать у читателей «правильные» представления о добре и зле, жизненные идеалы, отличные от «отрицательных» примеров романтической литературы, и тем самым воздействовать как на читателей, так и на современную литературу.

Тексты Загоскина обращают на себя внимание обилием аллюзий на литературные тексты, над чем исследователи до сих пор мало задумывались. Писатель, не получивший школьной подготовки в области словесности, учился литературному ремеслу и вырабатывал свою литературную позицию из читательского опыта (о его страсти к чтению свидетельствует Аксаков [Аксаков: 3, 384–385]). Загоскин интуитивно нащупал тот конструктивный принцип, на котором уже строилась

⁴³⁵ См. в наст. изд. статьи «Три “Рославлева”»: продолжение истории русского “архаизма”», «Опасности чувствительности (роман Загоскина “Искуситель”»).

большая русская литература, и старался его применить в своих текстах, другое дело — каким образом.

В романе «Искунитель» аллюзии на русскую и западноевропейскую сентиментальную и романтическую традиции играли в основном полемическую роль⁴³⁶. Загоскин спорил с идеей выстраивания жизни по литературным моделям, которую считал принадлежностью сентиментализма и романтизма. Он полагал, что «чувствительная» карамзинская, а также байроническая и современная французская литература тем самым сбивают читателей с истинного пути.

Совсем по-иному происходит взаимодействие с литературными текстами в романе «Кузьма Петрович Мирошев. Русская быль времен Екатерины II», отделенном от «Искунителя» четырьмя годами и опубликованном в самом начале 1842 г. В качестве главного героя, чье имя вынесено в заглавие, выбран человек самый обыкновенный, «заурядный», но сумевший пройти все выпавшие на его долю испытания с доверием воле Божией. Для Загоскина он являет собой пример истинного христианина и, следовательно, идеального положительного героя, что было не по душе Белинскому⁴³⁷ и вызвало горячее сочувствие С. Т. Аксакова, считавшего роман лучшим произведением автора: «Загоскин совершил многотрудный подвиг: он вывел так называемого добродетельного, в настоящем же случае, просто доброго человека, камень преткновения и для великих талантов» [Аксаков: 3, 417].

В «Мирошеве» мы имеем несколько сюжетных пластов, расположенных не совсем в соответствии с авторским делением романа на четыре части: 1) предыстория героя (история его отца и его неудачной женитьбы, горькое детство Кузьмы, дядька Прохор Кондратьич, который фактически заменил ему родителей); 2) служба Кузьмы Петровича

⁴³⁶ См. в наст. изд. статью «Опасности чувствительности (роман Загоскина “Искунитель”)».

⁴³⁷ Ср.: «Кузьма Петрович <...> только ел, пил да спал; человек он был добрый — мухи не обидит, на слугу не осердится; <...> Владимир Иванович Кирсанов — второе издание Кузьмы Петровича, только с корректурными поправками в правописании: он наделен всеми возможными добродетелями и не имеет только лица и характера, но похож на вырезанную из картонной бумаги фигурку, у которой из-под головы тотчас же начинаются ноги и на лбу ярлычок с номером. <...> В Прохоре заключена вся мысль романа; на нем сосредоточено все вдохновение, весь пафос концепции; он истинный и единый герой романа, Ахилл этой вывороченной наизнанку “Илиады”» [Белинский. ПСС: 6, 44–45].

в армии, где он храбро сражался на войне, но отличий не получил и был вынужден выйти в отставку поручиком из-за притеснений со стороны трусливого и подлого начальника Фурсикова; 3) неожиданное обретение небольшого имения Хопровка (наследства от тетки) и женитьба по любви на бедной офицерской дочери Машеньке. Далее следует перерыв в 18 лет и начинается история дочери Мирошевых Вареньки. Этот образ отчетливо ориентирован на пушкинскую Татьяну⁴³⁸. Новый сюжетный пласт — 4) любовь Вареньки и соседа Владимира Кирсанова; 5) сватовство за Вареньку сына крепостного приказчика Курочкина и его последствия; 6) тяжба Курочкина, который действует от имени графа Р*, против Мирошева, разбирательство в уездном городе, затем в Саратове и наконец в Сенате в Москве; 7) болезнь Вареньки; 8) проигрыш процесса и неожиданное вмешательство графа в судьбу Мирошева, подарок ему имения в 437 душ; 9) эпилог — через 15 лет, всеобщее счастье и семейная идиллия. Роман завершается символически — спокойной христианской кончиной старого дядьки Прохора Кондратьича. Смерть не нарушает идиллии, ибо является достойным завершением достойной жизни и жертвенной любви. Мирошев говорит: «В этой жизни он служил мне верою и правдою, а там — о, я уверен, там его первая молитва будет за меня!» [Загоскин 1842: 347], и эти слова подчеркивают основной христианский пафос романа.

В романе представлена русская жизнь примерно с 1730-х до 1796 г. (дата в эпилоге), основные события происходят в 1780–1781 гг. (эти даты тоже обозначены), и жизнь дана в самом широком охвате: армейский быт, усадебная жизнь в провинции с яркими и разнообразными типажам, взаимоотношения крепостных крестьян и помещиков, жизнь приказных — судейские чиновники в провинции и столице, московская жизнь как самых низших, так и высших слоев общества. До «энциклопедии русской жизни» роман не дотягивает, поскольку не касается ни интеллектуальной, ни художественной, ни высокой

⁴³⁸ Ср.: «Пылкое сердце и какая-то наклонность к мечтательности составляли отличительную черту ее характера: в этом она вовсе была не похожа на своих родителей, которые не давали воли своему воображению, не летали в туманную даль, а жили попросту, как Бог велел, и верно в наш романтический век показались бы людьми весьма обыкновенными, прозаическими и даже пошлыми» [Загоскин 1842: 69].

светской культуры, перед нами — история быта и сознания среднего дворянского слоя, так сказать дворянского большинства. При этом русская жизнь изображена в «Мирошеве» достаточно критически, беспорядки, злоупотребления властью предрержащих даны весьма нелицеприятно.

Однозначно определить жанр романа трудно — он совмещает в себе черты исторического, нравоописательного, сатирического и идиллического романов. Слово «быль» в подзаголовке подчеркивает, что изображаются действительные события, реальные характеры и жизненные ситуации, т. е. Загоскин делает заявку на изображение *жизни действительной*⁴³⁹, причем не столько в духе т. наз. *справедливой* повести XVIII века, сколько в духе нового романа, образцом которого является для него «Евгений Онегин».

Хронологический сдвиг в екатерининскую эпоху позволяет говорить о романе как историческом, но если в «Юрии Милославском» и даже в «Рославлеве» Загоскин прямо ориентировался на вальтер-скоттовский образец, то в «Мирошеве» у него открылась возможность опираться на русские «сильные тексты» как на опорные точки и в первую очередь на «Капитанскую дочку». Литература оказывается в романе тем «строительным материалом», из которого создается исторический колорит, выстраиваются характеры и некоторые сюжетные ситуации.

Функции литературных аллюзий разнообразны. Сочинения XVIII века, которые Загоскин прямо называет, а иногда и цитирует — «Недоросль» Фонвизина, «Хор ко гордости» Сумарокова, многочисленные романы Ф. Эмина, «Живописец» Новикова, комедия Княжнина «Ябеда» — это, как и у Пушкина, знаки прошедшей эпохи. «Хор» Сумарокова распекает шут помещика Кирсанова Афонька, чтобы обличить гордого барина в его главном пороке; романами Эмина увлекаются барышни Варенька Мирошева и ее совоспитанница Дуня, «Живописец» дает материал для воссоздания языка и сознания щеголихи Вертлюгиной, а «Санкт-Петербургские ведомости» времен

⁴³⁹ Загоскин противопоставляет роман как вымысел и «быль» как правду: «С тех пор, как я принялся рассказывать всякую всячину моим любезным соотечественникам, то есть писать русския были, романы и повести...» [Загоскин 1842: 185].

Елизаветы нужны для моделирования напыщенного приказного языка писаря Антона Федотыча, который читал когда-то барину газеты и говорит теперь вычурным, полным варваризмов языком, воображая себя человеком образованным и «полированным». Комический эффект подобной речи подчеркивается переводом с русского на русский. Вот пример речи Вертлюгиной:

Однажды меня пригласили на бал <...> на святках... кажется, в *умойся*...

— Как, сударыня? — спросил Мирошев.

— В *умойся*. У нас в Москве — понимается в большом свете — так зовут субботу. Это уж всеми принято [Загоскин 1842: 79]⁴⁴⁰.

Речь Федотыча переводит дядька Мирошева Прохор Кондратьич:

— Коли сожительница будет только все пожелаемые способы доставлять к его насыщению, так он станет жить во всяком у нея повиновении, и не токмо должный респект к ея особе, но и всемерную сатисфакцию, при какой бы то ни было случайности, будет ей оказывать. — То, есть по-твоему, он человек добрый, смиренный и будет слушаться во всем жены, коли она станет его на убой кормить? [Там же: 130].

Некоторые чужие тексты после небольшой переработки включаются Загоскиным в собственный роман для создания ряда сюжетных ситуаций (см. ниже об использовании «Истории мошенника Ваньки Каина» Матвея Комарова).

Обратимся более подробно к аллюзиям на произведения Пушкина. Сочинения не называются, но на них указывают сигналы в тексте, так что аллюзии становятся, по слову В. Шмида [Шмид: 76], «смысловыми компонентами» романа Загоскина; они органически вплетаются в ткань повествования и развиваются в ней. Первый и самый очевидный текст — «Капитанская дочка», второй — «Евгений Онегин», имеются еще отсылки к «Повестям Белкина» (отметим сразу символические лубочные картинки на стене конторы)⁴⁴¹ и к отрывку

⁴⁴⁰ Ср.: «Мы располагаем дни так, чтобы всегда быть вместе: в *Серинькой* ездим в аглинскую комедию, в *Пестринькой* бываем в французской, в *Колетца* в маскараде, в *Медной таз* в концерте, в *Сайку* смотрим русский спектакль, в *Умойся* дома, а в *Красное* ездим прогуливаться за город» (Живописец. Ч. 1. Л. 4) [Сатирические журналы: 294].

⁴⁴¹ Явная отсылка к «Станционному зрителю». В «Мирошеве» лубочные картинки, представляющие Страшный суд, висят на стене конторы приказчика Курочкина для устрашения посетителей. Но в финале романа сам Курочкин проходит «страшный суд».

из поэмы «Езерский», опубликованному в 1836 г. в «Современнике». Все эти тексты были вполне доступны Загоскину по прижизненным пушкинским публикациям⁴⁴².

Начнем все-таки с «Онегина», поскольку, на наш взгляд, пушкинское описание романа «на старый лад» в третьей главе романа в стихах было принято Загоскиным всерьез и стало для «Мирошева» своеобразной программой, определившей авторскую стратегию⁴⁴³, и общей схемой, по которой роман выстроен: «Не муки тайные злодейства / Я грозно в нем изображу, / Но просто вам перескажу / Преданья русского семейства, / Любви пленительные сны / Да нравы нашей старины» (гл. 3, XIII). Пушкин предварил этот «проспект» описанием состояния современной литературы и современных читателей: «А нынче все умы в тумане, / Мораль на нас наводит сон, / Порок любезен — и в романе, / И там уж торжествует он. <...> Лорд Байрон прихотью удачной / Облек в унылый романтизм / И безнадежный эгоизм» (гл. 3, XII). Загоскин воспринял эти утверждения буквально, поскольку такое описание (если снять пушкинскую иронию) вполне соответствовало его представлению о романтизме. Именно такому восприятию мира и его отражению в литературе хотел Загоскин противопоставить свой роман о подлинном христианине, который создал вокруг себя идиллический мир. То, что его идиллия смогла устоять

⁴⁴² Имеются и многочисленные совпадения с неоконченным романом Пушкина «Дубровский», но поскольку его текст был впервые опубликован лишь в X томе посмертного собрания сочинений Пушкина, вышедшем в свет летом 1841 г., то Загоскин вряд ли успел с ним ознакомиться (цензурное разрешение на «Мирошева» было выдано 31 октября 1841 г.). Видимо, следует предполагать наличие общего источника сведений о процессе подполковника Крюкова против поручика Муратова в Козловском земском суде в 1832 г. (копию этого судебного дела Пушкин получил от поверженного Нащокина; ср. публикацию дела: [Якушкин: 548]), которым и воспользовался Загоскин. Это же судебное дело легло в основу романа Лермонтова «Вадим». Лермонтов узнал о нем через бабушку, а та — от своей приятельницы, родственницы Крюкова [Андроников: 106–107]. Так что слухи об этом процессе в обществе ходили. Отметим, что у Загоскина сюжет о несправедливой тяжбе развернут с аллюзиями на комедию Каппниста «Ябеда» и на краткий эпизод из третьей части романа Д. Н. Бегичева «Семейство Холмских».

⁴⁴³ В «Мирошеве» имеются и металитературные рассуждения — повествование в прозе сопоставляется с театром, где зрителю даны зрительные образы, а при чтении прозы читатель должен подключить свое воображение, кроме того, и в прозе желательны действия, диалоги, а не описания.

в мире зла, с которым пришлось столкнуться герою, и персонаж, и его автор относили к вмешательству воли Божией, которая никогда не оставляет тех, кто ей верен (о чем в тексте сказано *à la lettre*).

Мы уже говорили о родстве образов дочери Мирошева Вареньки и пушкинской Татьяны. Не исключено, что и выбор «нелитературного» имени для заглавной героини был также подсказан Пушкиным («Впервые именем таким...»)⁴⁴⁴. Хотя Варенька — единственная дочь, но в семье наравне с барышней воспитывается дочь бывшего дворецкого Лаврентия Дуняша, которая является ее ближайшей подругой и confidentкой, фактически названной сестрой (так что в семействе Мирошевых, как и Лариных, растут две дочери). Такая двухчастная структура нужна, чтобы противопоставить мечтательнице Вареньке приземленную и немного легкомысленную Дуняшу (правда, сосед Владимир Кирсанов — молодой человек с длинными черными кудрями, явно ориентированный на Ленского, хотя и не является поэтом, все же влюблен в Варю, а не в Дуню).

Одна из важных сцен «Мирошева», аллюзивно связанная с «Евгением Онегиным» и одновременно со «Светланой» Жуковского — это сцена гадания. Няня Игнатъевна (аналог Татьяниной Филиппевны — именно наличие няни включает здесь «Евгения Онегина», наряду со «Светланой» в число отсылок) снаряжает Дуню на святках гадать в бане о судьбе Владимира, о котором ничего не известно, что является причиной болезни Вареньки. К двум названным и взаимосвязанным текстам подключается еще и «Метель», поскольку у Загоскина гадание происходит в страшную метель (ср. у Пушкина «На дворе была метель; ветер выл, ставни тряслись и стучали» и «Ветер

⁴⁴⁴ Имя, как вообще почти все имена, у Загоскина повторяется. Варварой зовут жену Ильменева в «Кузьме Рощине» (там дочь — Маша, в «Мирошеве» — наоборот, поэтому Варенька, и именно в такой огласовке имени, оказывается в центральной позиции). Имя Кузьма носит разбойник Рощин в одноименной повести, имя-отчество Кузьма Петрович встречается в «Тоске по родине», но в «Мирошеве» впервые обыгрывается «социальный статус» имени: мать не смогла полюбить сына из-за имени: «Кузьма! Да Кузьмою может только называться лакей или кучер, это — имя холопское» [Загоскин 1842: 15]. Имя «Варвара» носят и некоторые второстепенные персонажи романа Д. Н. Бегичева «Семейство Холмских». Через несколько лет это имя канонизировал Достоевский в «Бедных людях».

ревел, метель бушевала» [Загоскин 1842: 209]⁴⁴⁵. Но, в отличие от потерявшего дорогу жениха из «Метели», зажженная Дуней в бане свечка привела к ней заблудившегося путника⁴⁴⁶. Им оказывается доктор, который привез Варе письмо от Владимира, чем излечил ее от болезни, а впоследствии он же стал мужем Дуни (в тот момент, когда он вошел в баню, она как раз гадала себе о женихе). Вся сцена описана по слегка трансформированной схеме баллады Жуковского (Светлана гадала в светлице, Татьяна собиралась ворожить в бане, но побоялась), с добавлением многочисленных, отчасти комических подробностей (Дуня принимает закутанного и замерзшего доктора за черта, падает в обморок и пр.).

Интенсивны взаимодействия романа Загоскина с «Капитанской дочкой». Проекцию дядьки Мирошева Прохора Кондратьича на пушкинского Савельича заметил еще Белинский [Белинский. ПСС: 6, 40]. Точечные цитаты имеются в сценах с племянником Вертлюгиной Ванничкой, который трудится над бумажным змеем [Загоскин 1842: 156], а потом валится с голубятни [Там же: 227], в последнем случае это еще и отсылка к «Недорослю» (актуальная, впрочем, и для «Капитанской дочки»).

Однако главное — это счастливое разрешение процесса Мирошева с графом Р*. Функцию императрицы Екатерины из «Капитанской дочки» выполняет здесь граф (под которым подразумевается граф Кирилл Григорьевич Разумовский; об этой сюжетной линии пойдет речь ниже). Граф ласково принимает Мирошева в своем дворце, его слуги и гости почтительно обращаются с бедно одетым отставным поручиком (как придворные с Машей Мироновой), а граф дает ему денег («Быть может, вы поистратились... у вас нет денег...» [Там же: 322], ср. у Пушкина: «Знаю, что вы не богаты») и письмо к приказчику (как Екатерина — письмо к будущему свекру), где решается его судьба. Имеется аллюзия на «Капитанскую дочку» и в сюжете женитьбы

⁴⁴⁵ Образ Вареньки отчасти ориентирован и на образ Марьи Гавриловны из «Метели», ср., в частности, весь сюжет с болезнью.

⁴⁴⁶ Так же, как Бурмин в «Метели» добрался до церкви, ориентируясь на зажженный там огонек.

Владимира Кирсанова, которому отец (как и отец Гринева) сначала отказывает в разрешении на брак с бедной и незнатной невестой.

Итак, в романе Загоскина «Кузьма Петрович Мирошев» происходит интенсивное взаимодействие с произведениями Пушкина, что не могло не быть очевидным и читателям, особенно в контексте только что вышедшего посмертного собрания сочинений и еще не остывшей реакции на смерть поэта. Однако в «Мирошеве» обращение к Пушкину имеет дополнительный смысл. В сознании Загоскина, лично знакомого с Пушкиным и обменивавшегося с ним письмами, получившего от него восторженную рецензию на свой первый роман «Юрий Милославский», Пушкин занимал особое место. Именно с Пушкиным связан для Загоскина перелом в отношении к современной русской литературе. Недаром в «Искусителе» он назван «русским родным поэтом». Если Карамзину, несмотря на «Историю государства Российского», наш автор так и не простил чувствительных повестей 1790-х гг., то Пушкин 1830-х гг. заслонил для него Пушкина — романтического поэта и автора либеральных политических стихов⁴⁴⁷. Загоскин видел в Пушкине «поэта жизни действительной» (хотя эта действительность была у нашего автора препарирована по-загоскински) — того «русского родного поэта», который поднял русскую литературу на высокий уровень и которого можно было причислить к писателям «русского направления». В их числе оказались и Жуковский — автор «русской» баллады «Светлана», и даже Батюшков⁴⁴⁸.

⁴⁴⁷ Но и поздний Пушкин был воспринят им выборочно — характерно, что тема пугачевского восстания полностью элиминирована в «Мирошеве», хотя время и место действия (Саратовская губерния) как будто прямо толкали на включение этих событий в «русскую быль времен Екатерины II».

⁴⁴⁸ Недаром в очерке «Прогулка в Симонов монастырь» из цикла «Москва и москвичи», начатого в то же время, что и «Мирошев», «просвещенная русская барышня» Ольга с уважением говорит о Карамзине, но предпочитает ему «стихи Жуковского, Пушкина и даже других второстепенных наших поэтов» [Загоскин 1988а: 357]. В другом месте Загоскин с удовлетворением отмечает, что «наши барыни и барышни разговаривают минут по пять сряду на русском языке. Жуковский, Батюшков, Пушкин лежат уже на дамских столиках рядышком с Ламартином, Виктором Гюго и Казимиром Делавинь» [Там же: 31]. Отношение к современной литературе у Загоскина по-прежнему сложное, что в полной мере отразилось в очерке «Литературный вечер» [Там же: 185–213], где даны карикатурные портреты Белинского и Станкевича и с отвращением упомянута пародия Некрасова на «Казачью колыбельную» Лермонтова. Как пишет

Таким образом в лице Загоскина мы имеем пример сочувственной, хотя и своеобразной рецепции позднего Пушкина, выдвинутого в качестве национального символа.

Обратимся теперь к взаимодействию с другими текстами и дополним наблюдения над приемами конструирования русской беллетристики 1830–1840-х гг., занимающей основной объем публиковавшихся в то время прозаических сочинений. Конечно, беллетристика впитывает в себя опыт высоких литературных образцов, использует те же приемы, но функция у них — разная и, соответственно, результат тоже разный. Это различие дает ключ к пониманию того, почему беллетристы, подобные Загоскину, не вошли в конечном итоге в литературный канон, хотя были талантливыми и в свое время очень популярными писателями.

Использование чужих литературных текстов при создании собственных было в литературе того времени явлением обычным. Как показали В. В. Виноградов [Виноградов 1941], В. В. Гиппиус [Гиппиус 1966] и затем В. Э. Вацура [Вацура 1973], русские повести 1820–1830-х гг., в том числе и «Повести Белкина», активно пользуются мотивами и даже сюжетами предшествующих литературных сочинений, как прозаических, так и поэтических, подвергая их обработке и внося в новый контекст. Иногда такое взаимодействие носит игровой, иногда полемический характер, но это не обязательно, хотя переработка «чужого» в «свое» имеет место во всех случаях. Анализируя «Метель» Пушкина, В. В. Виноградов показал, как перерабатываются в ней сюжет и символика «Светланы» Жуковского с одновременной проекцией и на соответствующие места «Евгения Онегина», и на «Наталью, боярскую дочь» Карамзина. У Пушкина эти мотивы чужих текстов даны через сознание и точки зрения разных персонажей повести. Использование того же мотива метели, как уже упоминалось,

Н. Г. Охотин, «под горячую руку доставалось и Гоголю за его российские антиутопии — “Ревизор” и “Мертвые души”» [Загоскин 1988а: 12]. На фоне во всех отношениях чуждой Загоскину «натуральной школы», физиологическим очеркам которой он противопоставляет свои «очерки нравов», и Карамзин цитируется сочувственно (статья «О любви к Отчеству и народной гордости») — он воспринимается как классик и защитник русской самобытности.

присутствует и в эпизоде романа «Кузьма Петрович Мирошев». По сравнению с пушкинской «Метелью» Загоскин дает, если можно так выразиться, третью степень переработки сюжета и символики метели, но пушкинское столкновение разных точек зрения — прием, который Виноградов назвал «принципом вариаций и отражений» [Виноградов 1941: 455], у Загоскина отсутствует.

Однако в «Мирошеве» используется еще один важный прием «Метели» и «Барышни-крестьянки» — переработка *были* или анекдота. Вацуру назвал этот жанр «конспектом крупной формы» и показал, как Пушкин использует полусправедливую повесть Владимира Панаева 1819 г. «Отеческое наказание. Истинное происшествие» [Вацуру 1973: 207]. Загоскин выбирает текст А. Е. Измайлова «Правосудие русского барина», опубликованный в разделе «Были и анекдоты» в первой части «Сочинений Александра Измайлова» (СПб., 1826)⁴⁴⁹ и разворачивает его в романый эпизод. К такому приему Загоскин уже прибегал в «Рославлеве», когда переработал сюжет повести Ф. Ф. Иванова «Письмо к издателю Амфиона» [Киселева 2017], но там переработка была скорее полемическая, а здесь комплиментарная, как и в случае «переписывания» «Страшного гадания» Бестужева-Марлинского или «Бала» В. Ф. Одоевского в романе «Искуситель»⁴⁵⁰.

Интересно, что Загоскин не первым обратился к сюжету Измайлова. В. Э. Вацуру показал, что отчасти измайловский анекдот был использован в «Петре Выжигине» (1831) и «Мудреных приключениях квартального надзирателя» («Новоселье», 1834) Ф. В. Булгарина. О Загоскине Вацуру не упоминает. Однако, как нам представляется, сюжетное сходство у Булгарина, в отличие от Загоскина, достаточно отдаленное⁴⁵¹.

⁴⁴⁹ Возможно, имелась и более ранняя журнальная публикация; мы цитируем по перепечатке: [Измайлов: 444–450].

⁴⁵⁰ См. в наст. изд. статью «Опасности чувствительности (роман Загоскина “Искуситель”»).

⁴⁵¹ Так, в «Выжигине» управляющий князя Кудашева Гаврила Гаврилович Ходаков — *бывший* крепостной, ставший уже титулярным советником, а не крепостной, как у Измайлова. Зато в «Мудреных приключениях...» имеются мотивы, которые использовал Загоскин: мотив судебного дела, разбираемого в Сенате, образ правителя Загвоздкина, который хочет жениться на воспитаннице своего патрона князя Каверзева.

Напомним сюжет анекдота или *были* А. Е. Измайлова — все мотивы задействованы у Загоскина. Бедный помещик отставной прапорщик Добров не согласился продать свою землю за бесценок по требованию крепостного управителя соседнего имения Плутягина. Тот затеял судебный процесс, и землю присудили владельцу, графу К. Г. Р., т. е. Кириллу Григорьевичу Разумовскому. Добров, собрав последние деньги, поехал в Петербург с намерением добиться справедливости у графа. В числе многих гостей он ежедневно являлся к открытому столу, но никак не мог объясниться, поскольку граф сразу после обеда уходил к себе. Добров впал в совершенную нищету, заболел, заложил мундир, чтобы не умереть с голоду. Через две недели граф заметил отсутствие человека, имени которого не знал, но которого привык видеть за своим обеденным столом. Отправленный на поиски слуга нашел Доброва в самом жалком положении и узнал причину появления его у графа.

Сердобольный вельможа «в тот же самый день прислал к Доброву несколько пар своего платья, денег рублей пятьдесят <тут Измайлов делает примечание: «Пятьдесят рублей значили тогда едва не более, что ныне пятьсот»> и лекаря. Добров молился за графа Богу, и в скором времени совершенно выздоровел» [Измайлов: 447]. При свидании Добров от смущения долго не мог объясниться, плакал и целовал полу графского кафтана. При этом граф не сразу поверил его объяснению: «Послушай, братец, управитель мой, которого ты обвиняешь, известен мне давно с хорошей только стороны. Я велю однако ж выправиться о твоём деле; а между тем, пока доставят мне об этом сведение, ходи ты ко мне по-прежнему, и если случится тебе в чем нужда, то скажи мне» [Там же: 447–448].

Через месяц граф объявил, что Добров был прав и что ему, графу, надо «вперед лучше смотреть за такими бездельниками», как его управляющий [Там же: 448]. Он передал для Плутягина пакет и Доброву 100 рублей денег на дорогу. Дома Добров отправился к Плутягину для передачи пакета, но тот чуть его не выгнал. Только известие о письме графа вынудило принять Доброва и переменить обращение. Содержание же письма заставило и вовсе упасть в ноги, молить о прощении: граф подарил Доброву деревню со ста душами крепостных, в том числе и самого Плутягина. Разумеется, Добров отпустил его

на волю: «Ты погубил было меня, сказал он Плутягину, но я не хочу твоей погибели; я даю тебе отпускную с женою твоею и с детьми. Молись Богу за графа» [Измайлов: 339].

Загоскин в «Мирошеве» не только развернул небольшой шестистраничный текст Измайлова в полноценное и детальное повествование, но и дополнил рядом подробностей, заимствованных из других источников. Он знаково перенес действие в Москву — не только потому, что судебная апелляция Мирошева должна была слушаться в Московской сенатской конторе, но и потому, что хотел дать образ подлинно-русского барства XVIII века с его богатством, гостеприимством и множеством прихотей, что ассоциировалось именно с Москвой. Он достаточно точно указал на огромную городскую усадьбу Разумовского на Воздвиженке (сделав намек на исторический прототип еще более прозрачным).

Кирилл Григорьевич Разумовский (1728–1803), младший брат фаворита императрицы Елизаветы и ее тайного мужа Алексея Разумовского, последний малороссийский гетман, фельдмаршал и кавалер всех возможных орденов, баснословный богач, женатый на родственнице императрицы Нарышкиной, был личностью яркой и оставил о себе множество устных преданий, которые потом были зафиксированы в его биографиях. Одной из них, составленной Д. Н. Бантышом-Каменским и изданной в 1840 г., хотя и малым тиражом, мог пользоваться Загоскин⁴⁵². Здесь имеются анекдоты и про открытый стол, и про посылку лекарств и помощи заболевшему бедняку, который обедал за графским открытым столом [Бантыш-Каменский: 248–249], и про прекращение судебного дела и возмещение убытков несправедливо обиженному соседу [Там же: 246–247], и про пожалование бедному соседу в подарок деревни [Там же: 245–246], и про то, что граф не скрывал своего происхождения от простого казака [Там же: 210] — это отсутствующий у Измайлова, но важный для Загоскина мотив.

⁴⁵² [Бантыш-Каменский: 210–254]. Многие потом повторено в многотомной монографии А. А. Васильчикова [Васильчиков], где портрет гр. К. Г. Разумовского дан на фоне общего очерка барской Москвы конца XVIII в. Приводится и описание быта в московских усадьбах — на Воздвиженке и в Петровском-Разумовском.

У Загоскина небольшое имение Мирошева в 50 душ находилось в соседстве с имением графа Р*, и крепостной приказчик графа Курочкин (тут важна смена ономастического кода — с говорящих фамилий у Измайлова: Плутягин, Добров — на нейтральную) решил разорить Мирошева, мстя за отказ в сватовстве. Приказчик решил женить своего сына на дочери бедного помещика. Это сватовство бывшего крепостного — карикатурного персонажа, проекции на фонвизинских Митрофана и Скотинина одновременно, получившего по протекции графа офицерский чин, оскорбляет семейство старинных дворян (пушкинская тема старинного дворянства как носителей подлинных ценностей важна в романе). Курочкин-отец заводит судебное дело, пользуясь тем, что владельческие грамоты Мирошева сгорели при пожаре. Мирошев, расстроенный болезнью дочери, не послал вовремя за справками в губернский архив, меж тем ловкий Курочкин устроил так, что нужные документы съели крысы (тут Загоскин явно воспользовался соответствующим эпизодом из романа Греча «Черная женщина», 1834, глава XIV).

По отношению к Измайлову Загоскин меняет многие акценты: так, Мирошев оказывается за открытым столом графа Р. случайно и по незнанию, очень стыдится того, что попал в дом человеку, с которым судится. Там его заподозрили в краже серебряной ложки, которую украл его сосед по столу. Мирошев приходит в отчаяние, считая свою честь потерянной, но его друг берет на себя поимку вора и объяснение с графом. В отличие от измайловского графа здесь богач сразу верит правоте Мирошева. Ни о какой присылке белья и т. п. деталях речи не идет, но, как и у Измайлова, граф дает Мирошеву пакет для управляющего и те же 100 рублей на дорогу. У Загоскина верный дядька Мирошева Прохор Кондратьевич возмущается малостью суммы:

«Ты, дескать, бедняга, истратил рублей тысячу, тебя таскали по разным судам, да по всяким мытарствам; а так как я человек справедливый, и дознался теперь, что дело твое правое, так вот тебе, голубчик, сто рублей, — убирайся с глаз долой!»... Ох уж эти богачи, — даст полушку, а славы то наделает на рубль! [Загоскин 1842: 325].

Кондратьич раскаивается, когда выясняется, что граф жалует Мирошеву имение в 437 душ с плутом-управителем в придачу, которого

Мирошев, к неудовольствию дядьки, тоже отпускает на волю. Однако характерная деталь — у Загоскина дворянин не едет к крепостному управителю, а вызывает его к себе.

Итак, Загоскин разворачивает краткий анекдот, вносит коррективы, убирая щекотливые бытовые подробности (вроде белья, визита дворянина к приказчику) и отказываясь от говорящих имен, осложняет эпизод голосом простонародного персонажа. Таким образом, характер использования анекдота Измайлова у Загоскина близок к тому, как Пушкин пользуется в «Метели» повестью Панаева.

В сюжет о графском обеде вплетен вставной сюжет о Ваньке Каине — знаменитом московском воре и сыщике одновременно. Здесь также используется чужой текст или тексты — «История мошенника Ваньки Каина»⁴⁵³ Матвея Комарова. Она, как указывает В. Д. Рак, основана на так называемой «автобиографии» «Жизнь и похождение российского Картуша, именуемого Каином...» (1777) [Комаров: 336]⁴⁵⁴. Автобиография дает фольклоризированный и героизированный образ «веселого вора», «удалого доброго мошенника» [Там же]. Отчасти его сохраняет и Комаров, хотя и добавляет нравоучительные рассуждения, осуждающие поступки Ваньки [Там же: 337]. Ориентация Загоскина на Комарова может быть доказана упоминанием песен, якобы сочиненных Каином, в том числе знаменитой «Не шуми ты мати, зелена дубровушка». Песни были напечатаны Комаровым во втором издании 1779 г. и повторены в переиздании 1835 г.⁴⁵⁵ Загоскин

⁴⁵³ Точнее: «Обстоятельное и верное описание добрых и злых дел российского мошенника, вора, разбойника и бывшего московского сыщика Ваньки Каина, всей его жизни и странных походов, сочиненное М. К. в Москве 1775 года». Второе издание «Обстоятельные и верные истории двух мошенников: первого российского славного вора, разбойника и бывшего московского сыщика Ваньки Каина со всеми его сысками, розысками, сумасбродною свадьбою, забавными разными его песнями и портретом его. Второго французского мошенника Картуша и его сотоварищей (СПб., 1779) несколько раз переиздавалось, в том числе, в 1835 г. (без указания имени автора) и воспроизведено в книге: [Комаров].

⁴⁵⁴ Как пишет В. Д. Рак, у автобиографии и у Комарова имелся еще общий источник — небольшая брошюра «О Ваньке-Каине, славном воре и мошеннике, краткая повесть» (1775) [Комаров: 335].

⁴⁵⁵ В. Д. Рак установил их источники из песенного собрания Чулкова и из «Письмовника» Курганова [Комаров: 92–128].

усиливает в угоду собственной концепции акцент на доброй стороне деятельности Каина. Вот как это происходит.

Главный герой Кузьма Петрович Мирошев становится свидетелем воровского разговора в трактире и сначала приходит в ужас, но потом оказывается, что Ванька устроил в трактире засаду для ареста одного из своих бывших друзей, Петра Камчатки⁴⁵⁶. Благодаря своим прежним связям он хорошо знаком с воровским миром и использует эти сведения во благо. Чтобы вписать его в повествование, Загоскин разворачивает целый авантюрный сюжет. Бывшие сообщники Каина в отместку за арест Камчатки подстерегают его на темной улице и избивают. Тут его выручает из беды друг Мирошева Костоломов. В благодарность Ванька находит украденную серебряную ложку, доставляет вора к графу, чтобы обелить невинного Мирошева. Двойная природа характера и деятельности Ваньки Каина даже не упоминается, поскольку это противоречило бы замыслу Загоскина о союзе «добрых» людей разного звания против злых и дурных, также разного звания. Понятно, что «волшебный помощник», в роли которого выступает в романе Ванька, не может быть в мире Загоскина человеком с двойным дном. Любопытно, что вор и разбойник Каин оказывается функционально уравненным у Загоскина с вельможей, который осуществляет своими действиями акт не только справедливости, но и милости.

Подведем итоги. Загоскин, обладавший огромной начитанностью и прекрасной памятью, учился на чужих примерах и усваивал из них технику конструирования прозаического повествования. Он широко использовал чужие мотивы, сюжеты, преобразуя их в соответствии с собственным замыслом. Как было сказано, это ни в коей мере не составляло его индивидуальной особенности. Однако если большие писатели, пользуясь «принципом вариаций и отражений» чужого материала, проводили его через сложную систему точек зрения, придавая ему «многозначность» [Виноградов 1941: 455], то Загоскин и подобные ему беллетристы были гораздо простодушнее. Хотя и они, разумеется,

⁴⁵⁶ Как показал В. Д. Рак, Каин выдал полиции своего бывшего сообщника в момент, когда тот уже перестал заниматься воровским ремеслом. Исследователь относит этот эпизод к числу «каинских» поступков Ваньки [Комаров: 336], который играл двойную игру и, выдавая мошенников, одновременно покрывал других и создал в Москве целую преступную сеть.

уже не следовали чужому тексту «фраза за фразой», как это случалось в XVIII в. [Комаров: 336], но в том и заключалось различие, что у них, несмотря на разветвленный сюжет и наличие множества персонажей, все повествование дается с **одной** точки зрения. Обычно повествование ведет автор, который часто прибегает к приему несобственно-прямой речи или дает свои недвусмысленные комментарии к поступкам персонажей. У Загоскина это было связано с его принципиальной позицией, высказанной еще в «Рославлеве» [Загоскин 1988б: 1, 482]: точка зрения автора должна быть выражена в тексте прямо и со всей отчетливостью. Он протестовал против критиков, «которые бог знает почему никак не позволяют автору говорить от собственного своего лица с читателем» [Там же]. Результатом был дидактизм, от которого автор и не пытался избавиться, считая его необходимой принадлежностью художественного текста.

Архаическое понимание задач литературы и миссии писателя — прямолинейная учительность, схематизм в трактовке персонажей, особенно положительных — это те черты прошедшей эпохи, которые раздражали критиков и не позволили Загоскину войти в высокий литературный канон, несмотря на многие вполне признанные достоинства его прозы (хорошо закрученный сюжет, живой язык, умело схваченные бытовые подробности). Он остался в числе “*diis minorum gentium*”, как определил его И. С. Тургенев [Тургенев: 72].

Авторская точка зрения Загоскина не менялась на протяжении творчества. У него сформировалась галерея однотипных узнаваемых персонажей, которые переходили из романа в роман, независимо от исторической приуроченности повествования. Многозначность образов, игровая позиция автора, множественность точек зрения казались ему релятивизацией той истины, которую он хотел донести до аудитории ничем не замутненной: мир управляется Провидением, и поэтому торжество добра неизбежно. Загоскин совсем не закрывал глаза на то, что в мире имеются всевозможные отрицательные проявления человеческой природы (они выведены в его отрицательных персонажах и в критике российских порядков, иногда суровой), но в его текстах «всегда наказан был порок, / добру достойный был венок». По мысли автора, его романы были призваны гармонизировать мир,

показать неизбежность торжества добра и исправления или гибели злодеев. Отсюда у него обязательно присутствует идиллический топос (сошлемся на подробные описания семейной идиллии в финалах «Рославлева» и «Мирошева», на усадебную идиллию в романе «Искушитель»). Здесь Загоскин вторит своим современникам-беллетристам начала 1830-х гг., которые также, проведя положительных героев через многие испытания, заключают их путь обретением счастья и покоя («Черная женщина» Греча, «Монастырка» Погорельского, «Семейство Холмских» Бегичева⁴⁵⁷). Писатели указывают читателям жизненный идеал и способы его достижения. Мы вправе отнести подобные конструкции к утопиям, призванным, с точки зрения авторов, перейти в реальную жизнь. Разумеется, такого рода утопии отличаются от аналогичных примеров в «Старосветских помещиках» или в «Капитанской дочке», где в идиллическую модальность вносится корректирующая нота. Ср. лаконичное замечание Пушкина в конце «Капитанской дочки»: «Вскоре потом Петр Андреевич женился на Марье Ивановне. Потомство их благоденствует в Симбирской губернии. — В тридцати верстах от *** находится село, принадлежащее десятерым помещикам» [Пушкин. ПСС-10: 6, 360] — с характерным противоречием между определяющим глаголом «благоденствует» и недвусмысленным указанием на факт обнищания потомков Гринева.

Русская проза в 1830–1840-е гг. развивалась интенсивно, и сам Загоскин, как свидетельствуют воспоминания И. С. Тургенева [Тургенев: 74], понимал, что отстает от ее основного течения, утрачивает то значение в литературе, которое приобрел в начале своей карьеры романиста. Вряд ли он отдавал себе отчет в том, что главной причиной этого отставания был тот архаистический идеал, которому он остался верен и отстаивание которого считал своей миссией, как и миссией литературы в целом.

2022

⁴⁵⁷ Функционированию идиллической модальности в романе Бегичева посвящена статья Плечовой [Плечова 2013]. Тема в целом разработана в ее диссертации [Плечова 2007]. При этом у Бегичева, как и у Загоскина, различается ложная идиллия, основанная на книжных сентиментально-романтических представлениях (Аглаевы), и истинная, основанная на здравом смысле и христианской морали (Свяжская, Пронские).

III. СТАНОВЛЕНИЕ РУССКОЙ ИДЕИ:
ПОПЫТКИ СОЗДАНИЯ
НАЦИОНАЛЬНОЙ ТРАГЕДИИ.
КАРАМЗИНИСТЫ В РОЛИ ИДЕОЛОГОВ

НА ПОДСТУПАХ К НИКОЛАЕВСКОЙ ИДЕОЛОГИИ: «НАЦИОНАЛЬНОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ» В РУССКОМ ТЕАТРЕ НАЧАЛА 1820-х гг.

В русском театре первой четверти XIX в. не скупилась на прихотливые жанровые подзаголовки пьес. В результате в жанровом репертуаре этого времени встречается около 30 модификаций трагедии, комедии и драмы. Просмотр репертуарной сводки за 1801–1825 гг. [ИРДТ: II, 449–542] показывает, что одних драм было 9 видов, а если прибавить мелодрамы, то — 11⁴⁵⁸. Имелся еще такой промежуточный жанр, как «представление» — нечто среднее между трагедией и драмой или же, в зависимости от содержания, комедией и комической оперой. Их также встречается 7 видов⁴⁵⁹. В основном так определялись переводные пьесы или переделки. Однако интересующая нас жанровая модификация — *национальное представление и национальная драма* (что можно считать синонимами)⁴⁶⁰ — появилась в 1823 г. и только у одного автора, Р. М. Зотова, соответственно, в пьесах «Юность Иоанна III, или Нашествие Тамерлана на Россию» ([Зотов 1823а], цензурное

⁴⁵⁸ Вот их список: историческая, историко-романтическая, героическая, отечественная, анекдотическая, волшебная, военная, лирическая, чувствительная драмы, а также историческая и романтическая мелодрамы.

⁴⁵⁹ Перечислим их: историческое, романтическое, героическое, волшебное, мифологическое, драматическое, комическое представления. К этому списку можно прибавить еще драматическую посылку и русскую быль. Драматическое представление и русская быль будут в 1830–1840-е гг. активно использоваться Н. А. Полевым. К первому принадлежит его «Ермак Тимофеевич, или Волга и Сибирь» (1845), ко второй — популярные «Параша Сибирячка» (1840), «Костромские леса» (1841), причем появляется еще одна разновидность — историческая быль: «Дедушка русского флота» (1838), «Иголкин, купец Новгородский» (1838).

⁴⁶⁰ Эта жанровая разновидность упомянута в «Истории» русского театра в одном ряду с трагедиями и историческими драмами Грузинцева, Висковатова и С. Глинки — как пример реакционной драматургии [ИРДТ: II, 264]. С претензиями автора раздела О. М. Фельдман к художественной стороне пьес нельзя не согласиться [Там же: 263–266]. Но следует все же иметь в виду, что драматурги и не ставили себе цели обрисовать характеры и духовный мир героев, как хотелось бы Фельдман. Их целью как раз и было выведение героев как сюжетных и идеологических функций.

разрешение — 25 января 1822 г.) и «Александр и София, или Русские в Ливонии» ([Зотов 1823б], цензурное разрешение — 28 июля 1823). Пьесы были бенефисными, опубликованы они в год премьеры с посвящением императрице Елизавете Алексеевне⁴⁶¹. «Юность Иоанна III» выдержала 7 спектаклей в течение трех лет в Петербурге и Москве, а «Русские в Ливонии» — 11. Последняя пьеса была переведена автором на немецкий язык и ставилась в столичном немецком театре⁴⁶², а также в Берлине, за что Зотов получил милостивый рескрипт прусского короля [Зотов 1859: 45] (и это при том, что немецкие рыцари выведены в крайне неприглядном виде). Итак, хотя театральную судьбу этих сочинений нельзя назвать очень успешной, но все же некоторую сценическую жизнь и, следовательно, зрительскую и читательскую аудиторию они имели.

Р. М. Зотов снабдил свои пьесы еще одним подзаголовком — «русское сочинение». Подзаголовок указывал на то, что пьесы не являются переводными и что сюжеты их относятся к русской истории, а также подчеркивал и то особое значение, которое автор придавал жанровому определению — «национальное представление». Жанр был тоже оригинальным «русским сочинением» Зотова — он не встречается ни в немецком, ни во французском театрах, поставивших русской сцене основные образцы для подражания. Если попытаться истолковать значение такого определения, то можно сказать, что оно обозначает драматическое произведение, представляющее на материале исторического (точнее — псевдоисторического) анекдота идею нации (в смысле французского *nation*). Важно заметить при этом, что нация для Зотова объединяла всех подданных: «Все сословия вместе составляют нашу национальность», — писал он [Там же: 114]. Слово «народность» он считал синонимом «национальности» и

⁴⁶¹ Видимо, благодаря этому рукопись первой из них в переплете и с золотым обрезом сохранилась в архиве Зимнего дворца [ГАРФ. Ф. 728. Оп. 1. Ч. 1. Ед. хр. 1138]. Правда, в описи она почему-то приписана И. Чеславскому. Возможно, это произошло по аналогии — Иван Богданович Чеславский (1790–1844) поднес императрице свой перевод трагедии Расина «Федра». Около полугода (с мая 1822 по январь 1823) он служил при Дирекции императорских театров инспектором Театрального училища.

⁴⁶² “Alexander und Sophie oder Die Russen in Liefland. Hist.-rom. National Vorstellung on 4 Aufz.”. Ставилась 15 и 23 января 1825 г. [Губкина: 257].

не полагал возможным определять этим словом сочинения из крестьянского быта, которые называл выражением «простонародности»⁴⁶³.

Итак, второй подзаголовок как бы удваивал значение первого, а вместе они являлись заявкой на идеологический текст, который предполагался в определенном политическом поле. Посвящение императрице еще усиливало эту тенденцию. Это заставило нас обратиться к не слишком видным сочинениям не самого выдающегося, хотя и плодovitого автора. Как нам представляется, такие «средние» сочинения дают весьма интересный материал для размышлений об идеологическом строительстве в словесности и в театре, а в нашем случае — еще и о путях формирования той национальной идеологии, которая в николаевскую эпоху становится правительственной и именуется официальной народностью. В настоящей заметке мы коснемся лишь «Юности Иоанна III»⁴⁶⁴.

Сам по себе Рафаил Михайлович Зотов (1796–1871) — персонаж интересный. Внук последнего крымского хана, сын русского офицера и крестьянки, он еще в юности, в отличие от большинства сверстников, бредил не военной карьерой, а астрономией и поэзией. Как он иронически пишет в своих мемуарах: «...воображал, что буду вторым Невтоном и Державиным», но остался «в очень тесной сфере посредственности и незначительности» [Зотов 1836: 6–7]. Самое ценное в его обширном наследии — это театральные и военные мемуары (ибо в войне с Наполеоном он все же участвовал и заслужил боевые награды). За четверть века служения при императорских театрах он успел побывать директором и немецкого, и французского театров, и инспектором русской труппы, а с 1829 по 1836 гг. — и начальником репертуарной части⁴⁶⁵. Он перевел, переделал или сам написал более 100 пьес, был долголетним театральным критиком. Таким образом,

⁴⁶³ Подобного разграничения придерживался затем и барон Е. Ф. Розен. См. об этом [Киселева 2013а].

⁴⁶⁴ Пьеса «Александр и София, или Русские в Ливонии» рассмотрена нами в статье: [Киселева 2012]. В качестве действующего лица здесь выведен князь А. М. Курбский. В пьесе он является зятем великого магистра Ливонского ордена Кеттлера, мужем его дочери Софии (!), а их сын Александр выручает мать и отца из рук ливонских рыцарей.

⁴⁶⁵ См. доброжелательный отзыв о Зотове: [Каратыгин: 264–265].

театральную жизнь Зотов знал досконально, был знаком со всем литературным Петербургом и прекрасно чувствовал ситуацию.

То, что на рубеже 1810–1820-х гг. он обратился к историческим сюжетам, вполне закономерно. С одной стороны, эпоха была «историческая»: война с Наполеоном продолжала оставаться и актуальным событием, и эмоциональным переживанием, и постоянным источником аллюзий. С другой — и литература, и театр все более настойчиво обращались к историческим сюжетам (эпоха Вальтер Скотта уже наступила⁴⁶⁶), хотя само по себе использование исторических сюжетов, особенно для создания идеологических текстов, давно было делом традиционным. Другой вопрос — с какой целью и как эти сюжеты применялись.

С конца 1810-х гг. «История государства Российского» Н. М. Карамзина стала настольной книгой и для писателей, черпавших из нее исторические сюжеты, имена и подробности, и для достаточно широкого круга читателей и театральных зрителей, которые всегда могли автора «проверить». Соответственно, повысились требования к уровню исторической точности в сочинениях, хотя мера авторской вольности по-прежнему оставалась высокой. Однако и на этом уровне то, что сделал Зотов в «Юности Иоанна III», поражает воображение. Точность в деталях, которые он заимствовал из «Истории» Карамзина, не помешала ему сконструировать совершенно неправдоподобный сюжет об обороне Рязани от Тамерлана при Иване III, тогда как знаменитый полководец (1336–1405) умер за 35 лет до рождения Ивана (1440–1505). Поход Тамерлана на Южную Русь имел место в 1395 г., за 45 лет до рождения московского великого князя. Но, видимо, именно Ивана III, который избавил Русь от татар, Зотов, вполне следуя Карамзину⁴⁶⁷, считал идеальным воплощением монарха и наиболее достойной параллелью к Александру I, освободителю России от Наполеона.

⁴⁶⁶ В том числе и в русском театре. В 1821 г. на сцене была поставлена инсценировка романа «Айвенго», выполненная А. А. Шаховским и П. А. Катениным (см. в наст. изд. статью «Вальтер Скотт в интерпретации русских “архаистов”»).

⁴⁶⁷ Недаром в 1830-е гг. появляется целый ряд пьес, посвященных Ивану III, в том числе «Дочь Иоанна III» барона Е. Ф. Розена (написанная в 1835 г.)

Искушение избрать сюжет «национального представления» из эпохи этого правителя было слишком велико. Другой «подходящий» князь из дома Калиты — Дмитрий Донской — был уже «занят». Однако образец «Димитрия Донского» Озерова, на которого Зотов, бесспорно, ориентировался, диктовал для целей презентации героической русской нации сюжет военный и боевой. Достойной битвы из XV в. нашему автору не подвернулось: «стояние на Угре» не было парадным сюжетом героического сражения. И вот Зотов изобретает невероятный эпизод (или, точнее, анекдот) приезда в Рязань Ивана, 15-летнего наследника и единственного сына московского князя Василия (деликатно не уточняется, которого именно). Такое «мерцание» прикрывало несообразность: Русь боролась с Тамерланом при московском князе Василии I, а Иван III был сыном Василия II, Темного. По возрасту зотовского Иоанна любознательный читатель вполне мог вычислить, что действие отнесено к 1455 г., когда реальный княжич (к слову, уже женатый), соправитель своего слепого отца, совершил успешный поход против татар. Но Зотову этот невидный, несимволический эпизод был не нужен (как не требовался и бесцветный и не запоминающийся Василий I, при котором имел место поход Тамерлана). Ему нужны были громкие имена (отсюда — их концентрация в пьесе; к перечисленным прибавим Витовта и Тохтамыш). Нужен был «настоящий» враг Святой Руси, которого можно было ассоциировать с Наполеоном, а также два знаковых, всеми опознаваемых монарха для образов идеального царя, с одной стороны, и тирана — с другой.

В пьесе условный рязанский князь Владимир с женой Марией и 16-летним Михаилом (тоже единственным сыном!) ждут в гости крестника княгини — будущего царя. Тут и вводится центральный идеологический мотив — царь как высшая национальная ценность. В момент приезда князя Иоанна прибывает князь Елецкий Феодор (лицо вполне историческое⁴⁶⁸) и сообщает о нашествии Тамерлана, о битве у Ельца (тоже факт реальный⁴⁶⁹) и об опасности, грозящей Рязани и Москве. Далее сюжет развивается по модели: идеальный монарх

⁴⁶⁸ Елецкий князь Федор Иванович был взят в плен Тамерланом в 1395 г.

⁴⁶⁹ Во время нашествия Тамерлана в 1395 г. Елец был практически уничтожен.

в минуту опасности. Юный Иоанн начинает распоряжаться (в чужом княжестве!) как владыка, он организует оборону и произносит пламенную речь перед растерявшимися князьями. Он уверяет в помощи Божией, в том, что спасет Русь:

Бог! Поразивший Голиафа рукою Давыда, — Бог! коего одно мановение истребляет гордых и возводит падших, — Бог! коего всемогущий перст низверг Мамаеву гордыню! — О Русские Князья, граждане и воины! если долг и честь не могут внушить в вас чувства храбрости, — то услышите голос Веры, повелевающей положить живот свой на защиту храмов Божиих и стен отеческих, — Веры, обещающей венцы мучеников падшим в праведной брани. — Именем сей Веры, именем отечества, именем Государя вашего взываю к вам и повелеваю ополчиться на отражение врагов [Зотов 1823а: 14–15].

Однако остальные персонажи озабочены одним — спасением самого Иоанна как единственной надежды России.

Вообще по сюжету оказывается, что жизнь князей ценнее даже отечества. Так, по приказу Иоанна Рязань сдается Тамерлану, чтобы спасти жизнь попавшим в плен князьям Владимиру и Феодору. После взятия города главной целью персонажей становится спасение Иоанна. Они придумывают способы вывести князя из города. Тут и завязывается основная интрига. Тамерлан знает, что московский князь-наследник в городе. Владимир задумывает выдать своего сына Михаила за Иоанна, но когда дерзкие ответы Михаила вызывают гнев Тамерлана и он хочет казнить юношу, мать выдает тайну. Потом она оправдывается силой материнской любви, которую внушил ей сам Творец. Ответ мужа предсказуем:

Щадить себя и детей своих тогда, как дело идет о спасении миллионов людей, есть малодушие, если еще не хуже того. С погибелью Иоанна, может Россия впасть в безначалие по смерти Великого Князя Василия, — и тогда, мы сами вновь раздорами внутренними скуем себе цепи рабства для первого дерзкого завоевателя [Там же: 60].

Заметим, что в пьесах Зотова нет любовной интриги, есть только любовь к Богу, отечеству и царю, и даже материнская любовь трактуется как слабость. Русские обрисованы как твердый северный народ, готовый к любым жертвам: «Природа не наградила нас золотом,

прельщающим взоры пришлецов, но она внушила нам мужество и любовь к отечеству; — а Вера научила нас уповать на Бога и не страшиться замыслов нечестивых», — говорит врагу юный Михаил. А Тамерлан удивляется: «Какую непонятную привязанность имеет этот народ к Царям своим? Какая дерзкая и упорная храбрость в сражениях?»⁴⁷⁰ [Зотов 1823а: 45]. В ответе Иоанна сформулирована концепция царя, которого русские любят

...как нежные дети отцев своих, как воины храбрых полководцев, как подданные изображение Божества на земли. Любовь к Царям самое первое, самое священное чувство в груди Рускаго: оно живит, одушевляет, возносит его выше смертнаго, — и одно слово Государя делает из слабой толпы ратников сильных героев!... [Там же: 69].

Такая любовь противоположна чувствам страха и корысти, которую испытывают подданные-рабы по отношению к деспотам. Разумеется, Тамерлан изображается в пьесе как страшный и кровожадный завоеватель и тиран подданных.

Однако анекдотический жанр неумолимо диктовал *happy end*, поэтому в финале Тамерлан оставляет мысль о походе на Москву и покидает пределы Руси. Все это вполне согласно с исторической истиной, но интересно, что Зотов избирает в качестве причины такого решения. В пьесе русское войско московского князя Василия побеждает Тамерлана в сражении, Василий приходит к нему в стан в виде посла с предложением мира, но Иоанн выдает его сан восклицанием «Родитель мой!». Напряженную ситуацию разрешают русские воины из восставшей Рязани (а восстала она опять-таки из-за того, что царь в опасности!). Они врываются и пленяют Тамерлана. К всеобщему удивлению Иоанн бросается на его защиту, требуя свободы Тамерлану и отказа от мести:

Пусть вселенная, узнав о мужестве Россиян, с горстью людей отразивших силы полсвета, никогда не возможет упрекнуть нас в малодушном мщении. Спасающему ныне нас Провидению предоставим мстить за бедствия

⁴⁷⁰ Этот мотив почти буквально повторен в пьесе барона Е. Ф. Розена «Россия и Баторий» (1833), где Стефан Баторий удивляется храбрости русских («Дерутся / Как дьяволы; и честны, неподкупны, / Как Римляне златого века Рима!») и их преданности царям («дивная любовь») [Розен 1833: 102, 106].

народов, но сами будем всегда велики и снисходительны в победах [Зотов 1823а: 95].

Конечно, здесь очевидны аллюзии на Александра I и благородное поведение русских в Париже.

Тут-то и происходит исправление злодея. Тамерлан восклицает:

Теперь я побежден, — и не стыжусь в том признаться. Великодушный юноша, Царь Московский и вы Русские! Примите благодарность Тамерлана. В битвах испытал я вашу храбрость, и уважал вас; теперь познаю и благородныя чувства вашего народа, и удивляюсь Русским! Да будет мир между мною и вами [Там же: 96].

Даже подошедшее подкрепление не изменило его решения: он оставляет идею покорить мужественных русских, предрекает России великое будущее и славит русского Бога⁴⁷¹.

Трудно представить себе, как воспринимали зрители подобные разглагольствования, но надо полагать, что достаточно благосклонно. Лубочное изображение истории не смущало массового зрителя, а хоры, сражения и балеты вместе с музыкой К. Кавоса придавали спектаклю красочность и зрелищность. Наверное, если бы Пушкин присутствовал в театральном зале, он сказал бы по поводу сцен Зотова примерно то, что потом написал по поводу «Дум» Рылеева: «Все они слабы изобретением и изложением. Все они на один покрой: составлены из *общих мест* (*Loci topici*). <...> Национального, русского нет в них ничего, кроме имен» [Пушкин. ПСС-10: 10, 113]. Но зритель реагировал на патриотический пафос, на «волшебные слова»: «отечество», «вера», «честь», «свобода», «жертва», «гибель за отечество». То, что подобная лексика (которую в исследовательской традиции принято именовать декабристской) вкладывалась в уста, казалось бы, неподходящих для этого персонажей, никого не смущало. Иные стилистические возможности для реализации патриотической темы просто отсутствовали.

⁴⁷¹ Этот прием был подхвачен Н. В. Кукольниковом в драме «Рука Всевышнего Отечество спасла», где в финале Пожарский «прозревает» грядущее величие России («Огромна Русь от моря и до моря! / Орлы сидят по четырем концам!») и появление на исторической сцене Петра I: «Смотрите: это Он! / Величием безмерным осиянный! / На море стал могучею пятой <...> Неизмерим сей Русский полубог!» [Кукольник 1834б: 102–103].

Не менее сильно действующим средством возбуждения зрительского сочувствия был механизм аллюзий, который был запущен Зотовым на полную мощь. В дополнение к приведенным выше цитатам выделим слова князя Феодора, обращенные к Тамерлану:

Здесь каждый безоружный житель, каждая женщина будут непримиримыми врагами твоими; которые даже во время сна твоего зажгут собственные свои жилища, чтоб истребить тирана. Страшись, наконец, чтоб не искать тебе обратного пути одному, без войска, среди снегов и ярости народа, котораго мщение ты сам воспламеняешь [Зотов 1823а: 27–28].

И зритель гордился изображением своих предков как мужественных воинов, так же противостоявших сильному завоевателю, как сами они отразили Наполеона.

Все эти риторические средства безотказно действовали в русской традиции со времен Княжнина, Озерова вплоть до Рылеева и его соратников (и продолжали эксплуатироваться драматургами в 1830-е гг.⁴⁷²). Зотов лишь пользовался готовым, включаясь в общий поток, но все же пытаясь нащупать и что-то свое. «Своим» были жанровое определение и отказ от любовной интриги (столь возмущившей архаистов в «Димитрии Донском»), но эти робкие новации так и остались лишь заявкой на новое.

«Юность Иоанна III» развивала основные положения патриотической идеологии 1800–1810-х гг., выраженные триединой формулой: «Вера. Царь. Отечество». Космополит Александр I не проявлял к ней интереса, и у нее было мало шансов сделаться официальной идеологией. Можно сказать, что «национальное представление» Зотова не годилось на роль «Руки Всевышнего...» 1820-х гг. не по художественным достоинствам (в этом плане Кукольник недалеко ушел от своего предшественника; для официозной пьесы лубочный схематизм как раз необходим), а по невостребованности национальной идеи в правительственных кругах.

На следующем этапе, в царствование Николая I, в изменившемся контексте национальная идея была подхвачена правительственными идеологами, но акценты уже сместились. При всем кажущемся

⁴⁷² См. о патриотической риторике пьес 1830-х гг. [Вацуро 2000а: 580].

сходстве, «Вера. Царь. Отечество» — это еще не «православие, самодержавие, народность».

В контексте 1830-х гг. на первый план выдвигается идея мистического поклонения царскому имени и личности царя, которая в «Юности Иоанна III», как и в «Иване Сусанине» Шаховского находилась в зачаточном состоянии. Зато у барона Е. Ф. Розена (отнюдь не официального драматурга, но человека следующего этапа) эта идея развернута мощно. В «России и Батории» царь — это сверхъестественное существо: «Ты на земле Господень представитель — / В златом венце всевышний Человек!..», — говорит Борис Годунов Ивану Грозному [Розен 1833: 35]⁴⁷³. Поэтому закономерно, что царь пытается своим словом остановить смерть убитого им царевича: «Остановись, о милая душа! / Остановись — велением Царя, / Остановись — прощением отца! / Будь милосерд, Господь на небеси!» ([Там же: 169] — иерархия здесь тоже характерна!). Н. В. Кукольник вкладывает такую концепцию в уста своего идеального героя — Пожарского: «...кого Господь венчал, / Кого Господь помазал на державу, / Тот приобщен Его небесной силе, / Тот высший дух, уже не человек, / Хотя хранит обыкновенный образ!» [Кукольник 1834б: 87]. Более того, царь у него может быть только наследственным, от царской крови [Там же: 94–95]. Именно эта концепция точно раскрывает самодержавную идею уваровской формулы.

Подобную же эволюцию мы можем наблюдать и на примере концептов «вера» и «православие». В пьесе «Юность Иоанна III» мотив веры очень частотен: его герои уверены, что Бог поможет им одолеть противника; имеются и молитва юного Иоанна, и библейские цитаты и пр. Однако мотив чуда Зотов в своем национальном представлении использовать отказывается. «История» Карамзина предоставляла ему прекрасную возможность мистического объяснения отступления Тамерлана из русских пределов, уstraшенного, согласно летописи,

⁴⁷³ Царь для героев Розена обязательно — «помазанник»: «Един лишь ты, Помазанник Господень, / Премудростью Господней осенен» [Розен 1833: 27], «самодержец» (без этого он — не царь!). Характерна и вполне «языческая» рифма «самодержец — громовержец». Все эти определения — неотъемлемая часть розеновского концепта «царь».

явлением Богородицы⁴⁷⁴. Зотов предпочел приписать спасение Руси нравственному прозрению тирана, покоренного высокими качествами Иоанна и русских.

Характерно, что, в отличие от Зотова, Розен в «России и Батории» и «Осаде Пскова» воспользовался аналогичным чудесным эпизодом спасения Пскова, изложенным Карамзиным: Богородица явилась старцу и указала псковичам, как обороняться и куда поставить пушку⁴⁷⁵. А Кукольник и вовсе сам «изобрел» чудо исцеления князя Пожарского по молитве Минина [Кукольник 1834б: 24–27]⁴⁷⁶. Заметим, не развивая этого мотива, что само слово «православный», как и «святой»⁴⁷⁷, гораздо частотнее в пьесах 1830-х гг., чем 1820-х.

Наиболее стабилен образ народа. Зотов не выходит из русла предшествующей традиции: народ — это нация, где в едином порыве объединены и князья, и простые воины. Однако иерархия неизменно подчеркивается: масса действует по указу князей. У Розена и Кукольника уже был за плечами опыт пушкинского «Бориса Годунова», поэтому у них есть и специальные «народные сцены». Однако драматурги 1830-х гг., как и Зотов, все же понимали народность как «всю Русь», и «русский характер» у них — это национальный характер, присущий добродетельным людям всех сословий. Подобно Тамерлану у Зотова, розеновский Баторий восхищен русским характером и отдает

⁴⁷⁴ Карамзин повествует по летописям о сне Тамерлана: ему предстала величественная жена, которая — как истолковали ему мудрецы — «есть *Богоматерь, защитница Христиан*», что и отвратило хана от похода на Москву [Карамзин 1988–1989: 2, 66] (примечания к т. V, гл. II). Именно в этот день, 26 августа, в Москве встречали икону Богоматери, специально перенесенную из Владимира для защиты города. На месте встречи (сретения) иконы был впоследствии построен в Москве Сретенский монастырь, а 26 августа (по ст. ст.) стало праздником Сретения Богоматери: «в память века, что единственно особенная милость Небесная спасла тогда Россию от ужаснейшего из всех завоевателей» [Там же: 86–87].

⁴⁷⁵ Описание явления Божией Матерью старцу Дорофею перед решительной битвой с Баторием на основе «Повести о псковской осаде» см. [Карамзин 1988–1989: 3, 128–129] (примечания к т. IX, гл. V). Позже на этот сюжет была написана икона «Видение старца Дорофея», или Псково-Покровская икона.

⁴⁷⁶ Единодушное избрание собором Михаила Романова на царство также трактуются в пьесе как Божье чудо, а гибель Заруцкого и безумие Марины Мнишек — как Божья кара.

⁴⁷⁷ У Кукольника эпитет «святой» прилагается не только к Руси, но и к царству и даже государству [Кукольник 1834б: 88, 90, 59].

ему бесспорное преимущество перед польским: «Когда сравню характер Поляков / Их ветренность, бесчинство, несогласье — / С единоклюбой твердостью Русских, / С их честностью прямой, патриархальной, / С их дивною любовью к Царю, / Тогда порой находит грусть на душу...» [Розен 1833: 106]. Великое будущее Руси/России во всех пьесах связывается с твердостью нации в вере, с любовью к царю и отечеству.

«Национальное представление» Зотова являлось органичной частью культурного опыта первой четверти XIX в., но одновременно готовило следующий этап развития национальной идеологии. Появление уваровской триады, легко вошедшей в сознание современников, выросло на основе идеологического строительства 1810–1820-х гг., и каждое, даже малое по масштабу произведение внесло в это дело свой вклад.

СТАНОВЛЕНИЕ РУССКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ МИФОЛОГИИ В НИКОЛАЕВСКУЮ ЭПОХУ (сусанинский сюжет)

В статьях о семиотике бытового поведения, а также в «Статьях по типологии культуры», разрабатывая проблемы взаимодействия искусства и жизни, Ю. М. Лотман писал о том, как в определенные исторические эпохи модель, созданная в произведениях искусства, влияет на выбор поведенческой стратегии и реальные жизненные поступки людей.

Продолжая эту мысль, хотелось бы поговорить о воздействии (точнее — взаимодействии) искусства и идеологии на примере формирования официальной идеологии николаевской эпохи и ее известной формулы «православие, самодержавие, народность».

Вряд ли можно утверждать, что провозглашению «триады» предшествовала заранее разработанная стратегия официальных политических и идеологических жестов, которые должны были бы ее скрепить. Тем не менее на 1833–1834 гг. приходится ряд важных акций такого рода: создание национального гимна, путешествие императора Николая по России, празднование совершеннолетия наследника, открытие Александровской колонны в Петербурге и др., нашедших продолжение и в последующие годы (в частности, нагнетание официального культа Отечественной войны и его апогей — «бородинская годовщина» 1839 г.).

Однако, при всей их важности, подобные акции сами по себе не обеспечили бы кредита уваровской доктрине. Чтобы стать фактом национального сознания, провозглашенная концепция нуждалась в поддержке искусства — в авторитетных художественных произведениях высокого уровня, которые явились бы воплощением заданного комплекса идеологием. Возникновение такого рода произведений свидетельствует о том, что в 1830-е гг. существовала также отчетливо осознаваемая внутрикультурная потребность — потребность в создании национального (национально окрашенного) русского искусства,

и эти два процесса шли параллельно, хотя порой достаточно тесно переплетались между собой.

Анализируя историю создания российского гимна «Боже, царя храни» (1833), мы уже выдвигали мысль о ключевой роли карамзинистов и, в частности, В. А. Жуковского в создании основополагающих текстов, скрепивших уваровскую формулу вскоре после ее провозглашения⁴⁷⁸. К таким текстам, вне всякого сомнения, принадлежит и первая русская национальная опера — опера М. И. Глинки на либретто барона Е. Ф. Розена «Жизнь за царя» (1836), прославившая подвиг костромского крестьянина Ивана Сусанина, отдавшего жизнь за спасение первого царя из дома Романовых — «избранного Михаила». Известно, что участие Жуковского в создании оперы было значительным. Именно он предложил Глинке сусанинский сюжет, нашел либреттиста, а впоследствии написал текст арии Вани, свой вариант финальной сцены и знаменитого хора «Славься», деятельно участвовал в постановке и создании сценографии оперы. Роль Жуковского, таким образом, отнюдь не ограничивалась дружеской поддержкой начинающего автора, это было именно концептуальное участие в формировании идеологии национальной оперы, — факт уже сам по себе знаменательный⁴⁷⁹.

Чтобы по-настоящему оценить выбор сусанинского сюжета (напомним, что сначала Глинка в качестве сюжета для своей первой оперы выбрал «Марьину рощу» Жуковского), необходимо остановиться на истории его становления и функционирования в русской культуре начала XIX в.

Носители русской культуры так привыкли к сусанинскому сюжету, что и не задумываются о том, что источником его возникновения в национальном культурном сознании является не история, не исторические документы или предания, а именно опера.

В авторитетных академических курсах истории России эпизод с Иваном Сусаниным или едва упоминается (у С. М. Соловьева,

⁴⁷⁸ См. в наст. изд. статью «Карамзинисты — творцы официальной идеологии (заметки о российском гимне)».

⁴⁷⁹ См. об этом в капитальном труде: [Гозенпуд 1969: 19–21 и далее]. Более подробно мы касаемся этого вопроса в наст. изд. в статье «Слово – музыка – идеология в русском театре 1830-х годов (“Жизнь за царя”)».

С. Ф. Платонова) или не упоминается вовсе (как, например, у В. О. Ключевского). Если говорить об исторических источниках, то, по сути, единственным документом является «обельная» грамота 1619 г., выданная крестьянину Богдашке Собинину царем Михаилом Феодоровичем. Из нее следует, что где-то на рубеже 1612–1613 гг.

приходили в костромской уезд польские и литовские люди, а тестя его, Богдашкова, Ивана Сусанина литовские люди изымали и его пытали великими непомерными муками, а пытали у него, где в те поры мы, великий государь, <...> были, и он, Иван <...> не сказал, и польские и литовские люди замучили его до смерти⁴⁸⁰.

Вот, собственно, и все, что документально известно о подвиге Сусанина, за который его потомки, семья его дочери и зятя, были освобождены от податей и пожалованы землей. В грамоте 1633 г. на имя дочери Сусанина Антонида повторены те же сведения.

Первыми заинтересовались свидетельствами об Иване Сусанине историки-краеведы⁴⁸¹. Так, в 1792 г. некий полковник Иван Васьков в «Собрании исторических известий, относящихся до Костромы» перефразировал слова грамоты 1619 г. [Васьков: 49–50]. Затем в 1804 г. в III части «Словаря географического Российского государства» его автор Афанасий Щекатов опять, по сути, пересказывает слова грамоты, но уже с некоторыми чисто риторическими украшениями. В статье «Корова деревня Костромской губернии» Щекатов объясняет, почему жители этой деревни называются белопашцами, т. е. не платят податей:

О причине сего их освобождения и неплатежа не излишним будет поместить здесь анекдот, служащий к чести и славе *Костромского* народа.

⁴⁸⁰ Текст грамоты многократно воспроизводился. Мы цитируем его по монографии Костомарова: [Костомаров: I, 483]. В новейшее время он перепечатывался В. И. Бугановым и Н. А. Зонтиковым по изданию [Собрание грамот] (ссылки на их работы см. ниже). Напомним, что здесь и далее мы сохраняем в цитатах орфографию и пунктуацию цитируемого источника.

⁴⁸¹ Этому предшествовало, видимо, первое публичное упоминание о Сусанине в официальной ситуации: 14 мая 1767 г., во время визита Екатерины II в Кострому, костромской епископ преосвященный Дамаскин в приветствии, обращенном к императрице, бегло упомянул о том, что царь Михаил Федорович «крестьянином Иваном Сусаниным утаен бысть» [Козловский: 174].

Когда избрание Российского Государя упало на Боярина *Михаила Феодоровича Романова*, тогда гонимые из всех Российских стран *Поляки*, уверяя, что избранный Государь находится не в городе *Костроме*, а в отчине своей, бывшей в *Костромском* уезде, почли сей случай к погублению его удобнейшим. И так, собравшись в немалом числе, бегут прямо к селению, не сомневаясь найти в нем молодого Боярина. По прибытии в оное, встречается с ними Дворцового села *Домнина* крестьянин *Иван Сусанов*; хватают его и спрашивают о местопребывании искомой Особы. Поселянин приметил на лицах их начертанное злонамерение, отговаривается незнанием; но *Поляки*, удостоверены быв прежде, что избранный Государь подлинно находится в оном селении, не хотят крестьянина отпустить из рук живаго, естли он искомаго места не объявит. Злодеи его мучат и отягчают несносными ранами; однако все сие не сильно было принудить к открытию толь важной тайны вернаго крестьянина, которой еще указывает им разныя другия места, дабы далее тем от поисков их удержать. Наконец, по претерпении многих мучений от сих злодеев, страдалец наш лишается жизни, коею однакож спасает жизнь своего Государя, между тем щастливо скрывшагося [Щекатов 1804: 747–748]⁴⁸².

Потом историк Н. И. Костомаров в работе 1862 г. «Иван Сусанин (Историческое исследование)» обращал внимание на многие несообразности рассказа Щекатова: почему поляки, если им важно было поймать Михаила, остановились на первом встретившемся им крестьянине, который к тому же отказался им отвечать. Они могли его убить в отместку за сопротивление, но, по логике, должны были ловить и других крестьян, чтобы добиться своей цели. Можно было бы еще увеличить число вопросов: куда, наконец, девались эти поляки после того, как они убили Сусанина и все-таки не нашли Михаила, и т. п.

Костомаров недвусмысленно заявил, что невозможно доказать, за что и почему погиб Сусанин [Костомаров: I, 504]. Причем за пару лет до появления его исследования С. М. Соловьев, не оспаривая самого подвига костромского крестьянина, заметил, что пытал Сусанина не отряд поляков, «но по всем вероятностям воровских казаков, ибо поляков не было тогда более в этих местах» [Соловьев С. 1961: 11]⁴⁸³.

⁴⁸² Первый том этого издания имеет несколько отличающийся титул: [Щекатов 1801].

⁴⁸³ Данная лекция Соловьева относится к 1860 г.

Полемический пафос Костомарова был направлен против верно-подданнической трактовки сусанинского сюжета. Суть позиции историка сводилась к тому, что это литературный, книжный миф [Костомаров: I, 504]. Костомаров, однако, рассматривал эволюцию сусанинской темы в учебниках по истории (С. Глинка, Константинов, Кайданов и др.), лишь упомянув о думе Рылеева и опере М. И. Глинки. Нам же представляется, что основную роль в формировании сусанинского мифа сыграли как раз художественные тексты.

Полемическая работа Н. И. Костомарова вызвала достаточно напряженную дискуссию, свидетельствовавшую об остроте поставленной проблемы. Локальный костромской сюжет уже перерос в миф, скреплявший не только официальную идеологию, но и национальное самосознание в целом. Как писал Н. В. Гоголь в «Выбранных местах...»: «Его <дома Романовых. — Л. К.> начало было уже подвиг любви. Последний и низший подданный в государстве принес и положил свою жизнь для того, чтобы дать нам царя, и сею чистою жертвою связал уже неразрывно государя с подданным» [Гоголь: 246]. Сусанин трактуется как «строительная жертва», положенная в основание новой династии и новой русской истории. Наличие такой жертвы, как показывает процесс формирования сусанинской легенды, оказывается необходимым историческому сознанию нового времени не в меньшей мере, чем сознанию средневековому⁴⁸⁴.

Н. И. Костомарову достаточно резко и весьма характерно по логике рассуждений возразил С. М. Соловьев (который сам был весьма скептически настроен насчет поляков):

Костомаров понапрасну употребил приемы мелкой исторической критики, подкапываясь под известие о подвиге Сусанина. Для подобных явлений есть высшая критика. Встречаясь с таким явлением, историк углубляется в состояние духа народного, и если видит большое напряжение нравственных сил народа, какое было именно у нас в Смутное время <...>, то не усумнится признать достоверным и подвиг Сусанина, не станет подвергать мученика новой пытке, допрашивать: действительно ли он за это замучен, и было ли из-за чего подвергаться мучениям [Соловьев С. 1961: 361–362].

⁴⁸⁴ О становлении мифологеми «строительной жертвы» в русской культуре см. замечательное исследование [Плюханова: 145–170] (глава 4: «Жертва в основание царства»).

В полемику энергично включились М. Погодин (см. статью с характерным заглавием «За Сусанина»), Д. Иловайский и др., возник целый поток краеведческой литературы.

В замечательных сборниках «Костромская старина» появился ряд публикаций о Сусанине и его потомках. Уже факты, приведенные в заметке Н. И. Коробнищина о костромском памятнике Сусанину, показывали, что местное почитание земляка-«поселянина» не было ни активным, ни глубоким. Хотя инициатива сооружения памятника формально принадлежала костромскому дворянству, возникла она не спонтанно, а в результате «толчка» сверху. В 1833–1834 гг. Николай I, путешествуя по стране, «посетил почти все местности России, ознаменованные великими событиями в ее исторической жизни» [Коробнищин: 200], в том числе и Кострому. Повсюду в местах высочайших визитов стали возникать памятники. Однако в Костроме между решением воздвигнуть памятник Сусанину и Михаилу Романову, данным в 1834 г. [СП: 1834. № 240. 23 окт., 958], и открытием памятника 14 марта 1851 г. прошло почти 20 лет, хотя проект В. И. Демута-Малиновского был представлен еще в 1835 г.!

Седьмой выпуск «Костромской старины», содержащий любопытный раздел о потомках Сусанина, убедительно показал, как привилегии (освобождение от податей) и царские милости (подарки, строительство за счет казны деревенской церкви в честь святого покровителя Сусанина Св. Иоанна Предтечи) отрицательно сказались на жизни деревни. По мнению Н. Виноградова, привилегии породили лень, безынициативность, и в результате так называемые потомки Сусанина жили беднее, чем другие крестьяне в округе. Более того, они «ударилась в раскол» и «сектантство» (сперва укрывали «бегунов», а затем к ним присоединились), занялись фальшивомонетничеством, так что из-за возникших «беспорядков» правительству даже пришлось в начале 1850-х гг. вводить в их деревню воинскую команду [Костромская старина: 78–79, 107].

Картина единения народа и престола получалась не слишком розовая, а приведенная в сборнике запись народного предания о гибели Сусанина только укрепляла мысль о достаточно позднем происхождении повествования и не могла украсить общей картины.

Новый виток полемики вокруг Сусанина возник уже в советские годы. Статья Ю. Черниченко, посвященная проблемам советской деревни, лишь походя задевала сусанинскую легенду [Черниченко: 177], но она сразу вызвала отповедь в академических кругах. В. И. Буганов вновь поднял историю вопроса и через голову Черниченко возражал все тому же Костомарову, хотя и не привлекая никаких новых фактов, но настойчиво доказывая, что Сусанин спас избранного Собором царя... [Буганов: 203–206]⁴⁸⁵.

В 1993 г. на страницах того же журнала «Вопросы истории», где была опубликована статья Буганова, заметкой А. С. Вайсмана с характерным заглавием «Не исторический факт, а монархическая легенда» полемика вновь продолжилась [Вайсман]. А. Вайсману возразил Н. А. Зонтиков, статья которого содержит много важных уточнений о месте пребывания Михаила Романова осенью 1612 г. и о возможном времени и месте смерти Сусанина [Зонтиков]⁴⁸⁶. Ученый присоединяется к точке зрения А. Домнинского, доказывавшего в свое время, что Сусанин погиб поздней осенью 1612 г., спасая не царя, а своего господина, сына владелицы села Домнина Марфы Романовой [Домнинский]. Н. А. Зонтиков справедливо замечает:

Предположение краеведа не подвергалось обсуждению историками. <...> перенос событий на осень 1612 г. лишал сусанинскую историю самого главного — непосредственного «отдания жизни за царя», ибо осенью Михаил был лишь скромным боярским сыном. Это шло вразрез с устоявшимися канонами и имело бы нежелательный политический эффект [Зонтиков: 25].

Таким образом, новейшее исследование показывает, что, по-видимому, костромской крестьянин Иван Сусанин (кстати, его существования и мученической смерти никто из скептиков не отрицал) был убит не случайной шайкой разбойников (как полагал Костомаров), а погиб, не выдав местопребывания своего боярина, уехавшего с матерью на богомолье в монастырь Св. Макария на Унже.

⁴⁸⁵ Здесь приведены ссылки на упомянутые нами выше труды М. Погодина, Д. Иловайского и др.

⁴⁸⁶ Пользуемся случаем выразить благодарность А. Л. Осповату за указания на эти важные для нас работы.

Конечно, и после работы Н. А. Зонтикова приходится принимать на веру (ибо документы отсутствуют), что существовал польский отряд, специально посланный для того, чтобы захватить или уничтожить одного из вероятных русских кандидатов на московский престол, соперника польского королевича Владислава. Однако главное, что в том виде, какой легенда обретает после исследования Зонтикова, она лишается важнейшего компонента для функционирования в качестве *общенационального мифа*: сознательной жертвы крестьянином жизни за царя и/или за отечество. Нас же в настоящей работе как раз и интересует, как шло формирование сусанинского *мифа*, которому суждено было сыграть столь значительную роль и в распространении официальной идеологии николаевской эпохи, и в становлении русского национального искусства. Как уже было сказано, ведущая роль принадлежит здесь искусству и в особенности опере.

Первой значительной художественной интерпретацией сусанинского сюжета явилась не известная дума Рылеева, а забытая теперь опера А. А. Шаховского «Иван Сусанин», музыку к которой написал композитор К. А. Кавос. Она имеет подзаголовок «Анекдотическая опера», и ее источником несомненно являлся цитировавшийся нами «Словарь» Щекатова (обратим внимание на ключевое слово «анекдот», с которого Щекатов начал свой рассказ).

Премьера оперы Шаховского–Кавоса состоялась 19 октября 1815 г., но в посвящении императору Александру I стоит дата 20 мая 1812 г. (если это только не опечатка), цензурное разрешение — 21 октября 1814 г. [Шаховской 1815в]⁴⁸⁷.

Когда бы ни была написана опера — до или после нашествия Наполеона на Россию, — в любом случае она создавалась в контексте национально-патриотического подъема эпохи 1812 года. Тема борьбы с врагами за свободу отечества звучала как актуальная аллюзия на современность.

⁴⁸⁷ Второй титул (после посвящения): «Иван Сусанин. Анекдотическая опера. Музыка Капельмейстера Г. Кавоса» (имя автора текста, считавшегося по нормам эпохи автором оперы — А. А. Шаховского — указано в конце посвящения). Страницы посвящения не нумерованы. Далее строки выделены нами.

Очевидно, что интерпретация сусанинского сюжета в принципе допускает два акцента: общепатриотический и монархический [Гозенпуд 1969: 18]. Упоминавшиеся нами краеведы Васьков и Щекатов приводили нейтральную, скорее — общепатриотическую версию, зато А. А. Шаховской явно акцентировал монархическую трактовку. Уже «посвящение» задавало концепцию:

Свидетельница дел преславных
Седая Руска старина,
Времен открыла свиток давных,
Как солнце правда в нем видна.
В нем явны, к трепету кичливых,
Деянья Россиян правдивых,
Их верность к Богу и Царям.
Противу супостат упорство;
Властям безмолвное покорство;
Урок народам и векам.

Подчеркивалось и равенство всех сословий перед монархом:

... **все сыны** твоей державы
Безсмертьем венчаны **равно**.
Там Скопин брат, защитник Царский;
Святитель Гермоген, Пожарский;
Твой славный предок Филарет;
И Палицын Монах смиренный,
И Минин в хижине рожденный,
Равно дивят величьем свет.

И все-таки выдвижение крестьянина на роль главного героя, спасителя престола и отечества, требовало дополнительных оговорок. Это был следующий шаг после знаменитого карамзинского тезиса «и крестьянки любить умеют», уже ясно намеченный в публицистике (особенно в «Русском вестнике» С. Н. Глинки). Шаховской, однако, подчеркивает, что именно внимание царя уравнивает крестьянина с уже признанными героями:

Да не сокроется забвеньем,
Сусанин, верный селянин.
Ты оживи его воззреньем,

И он Твоей России сын.
 Так, он победоносцам равен,
 Почтен, велик, бессмертен, славен,
 Коль спас священный Царский род.
 В его усердьи к Михаилу
 Узри наш Царь, любви той силу,
 Что Твой хранит к Тебе народ.

Одновременно Шаховской задает концепцию патерналистического самодержавия: государь — отец, подданные — дети. Крестьянский характер сюжета позволял включить и модель: господин (помещик) — отец своих крестьян; и, наконец, более общую модель: Бог — отец всех людей, царь — всех подданных, помещик — своих крестьян⁴⁸⁸.

Так, крестьяне в опере Шаховского радуются освобождению и приезду молодого барина в свою вотчину:

Слава Тебе Творцу небесному! Ты воскресил нас из мертвых. — Бывало только и слышно, что все плачут да молятся. <...> Теперь будет у нас радость да веселье. <...> Мы все его любим, как отца родного. <...> Я от радости лет десяток с плеч скинул... Сподобился увидеть молодого нашего Боярина — то-то не наглядное солнышко

и т. д.⁴⁸⁹. Про старого барина Филарета Романова, находящегося в плену, Суссанин у Шаховского говорит: «Дети не выдадут отца; а он отец всей Руской земле, и по сану, и по роду, и по добру, которое он ей сделал» [Шаховской 1815в: 10]. Готовясь к смерти за Михаила, Суссанин прямо заявляет собственным детям: «Я смертию моею спасу вам другова отца. — А ежели мне жить, то не вы одни, вся наша вотчина, а может и вся Святая Русь осиротеет; чтож легче — беда одной семьи, или целаго Государства?» [Там же: 38].

Идеологами утопической модели патерналистического самодержавия или государства-семьи являлись многие деятели начала XIX в. и из лагеря карамзинистов, и из лагеря «архаистов». Карамзин разрабатывал ее в «Вестнике Европы», затем в записке «О древней и новой

⁴⁸⁸ На примере «Русского вестника» мы рассматривали эту модель в работе [Киселева 1981].

⁴⁸⁹ Ср. те же мотивы в «Жизни за царя»: «Из плену к нам домой / Боярин наш младой! / Все горе отошло, / Как солнышко взошло! / Кто солнышком глядит? / Кто солнышком блестит? / Михаил Федорович!..» [Розен 1836а: 1].

России...», Сергей Глинка в своем «Русском вестнике»; ее придерживались и А. С. Шишков, и Жуковский, и мн. др. (позже Гоголь, а по своему и Пушкин в 1830-е гг.). Скажем, забегая вперед, что недаром бывшие литературные противники — Шаховской и Жуковский — оказались столь близки в трактовке сусанинского мифа.

А. А. Шаховской был первым, кто развернул сюжетный каркас сусанинской темы в связное многофигурное повествование. Потом в сюжете оперы Глинки «Жизнь за царя» участвуют те же четыре основных персонажа: Сусанин, его дети (дочь, приемный сын) и жених дочери⁴⁹⁰, только у Шаховского они названы другими именами. Очевидно, что Шаховской не имел никаких дополнительных сведений, помимо словаря Щекатова, где имена, кроме главного, не называются (поэтому исторических Антонида и Богдана Собинина Шаховской называет Машей и Матвеем), и развитие сюжета в «анекдотической опере» происходит чисто риторически.

Действие приурочено к осени, до Покрова⁴⁹¹. На сцене — счастливые пейзажи. Маша и ее жених Матвей ждут свадьбы, но отец Маши Иван Сусанин не благословляет молодых, пока на русской земле хозяйничают враги и нет царя. Завязка происходит в тот момент, когда в овин на пустоши внезапно нагрянули враги. Они ищут Михаила Романова, поскольку есть известия о том, что он избран на царский престол. Прямолинейности и доверчивости молодого крестьянина Матвея противопоставлена у Шаховского осторожность и мудрость старика Сусанина, который вызывается проводить польский отряд, а Матвея посылает предупредить барина об опасности. Здесь и далее Шаховской применяет несколько сюжетных пружин, которыми воспользовались потом и Рылеев, и Розен.

Затем действие переносится в избу Сусанина. Сестра и брат ждут возвращения отца. Образ Алексея — праобраз будущего Вани из оперы Глинки-Розена (вплоть до текстуального совпадения — и там, и там

⁴⁹⁰ Ср. замечание А. Козловского о том, что в действительности муж дочери Сусанина Антонида — Богдан Собинин, видимо, не участвовал в событиях. Приемный сын — лицо совершенно вымышленное, но с легкой руки Шаховского ставшее неременной принадлежностью сусанинского сюжета.

⁴⁹¹ Приемный сын Сусанина Алексей говорит в опере Шаховского, что ему исполнится 14 лет «о Покрове».

он называется птенчиком). Суссанин возвращается с поляками: он плутал с отрядом, зашел в избу якобы чтобы спросить дорогу, а на деле — чтобы узнать, спасен ли Романов. В этом месте у Шаховского наступает кульминация: пока Суссанин прощается с детьми и посылает Алексея за помощью, в горницу врываются поляки, хотят его убить, дочь молит о пощаде. Матвей приносит весть о спасении Романова. Ситуация достигает драматического накала, но знаменательно, что тут-то у Шаховского, вопреки преданию, следует благополучное разрешение конфликта. Оно выдает весьма рациональный ход мысли: если будущий царь спасен, то нет необходимости умирать. Кроме того, спасение хотя и наступает по принципу *deus ex machina*, оно тщательно мотивировано на уровне сюжета: Алексей успевает привести русский отряд, который спасает всех.

Конечно, подобное самовольное вторжение в исторический сюжет снижало, — возможно, вопреки намерениям автора, — образ главного героя, сводя его к достаточно традиционному амплу верного слуги. Трагического героя из крестьянина не получилось, но Шаховской к этому и не стремился. У него явно отсутствует идея ценности жертвы как таковой, жертвы во что бы то ни стало. Напротив, *happy end* был ему необходим, поскольку

1) укладывался в жанровые каноны. Опера, особенно анекдотическая, в те времена не могла кончаться трагически;

2) соответствовал настроению эпохи. Всеобщей радости победы над Наполеоном вполне отвечали заключительные куплеты оперы:

Пусть злодей страшится
И грустит весь век;
Должен веселится
Добрый человек [Шаховской 1815в: 50];

3) вписывался в концепцию народа-ребенка (ср. потом у Гоголя — «племя поющее и пляшущее»).

Опера Шаховского–Кавоса имела грандиозный успех и продолжала ставиться еще в начале 1830-х гг. Собственно, снятие ее с репертуара произошло по решению Кавоса, давшего тем самым ход опере Глинки, за постановку которой он сам и взялся.

Следующую после Шаховского художественную версию сусанинского сюжета дал К. Ф. Рылеев в своей известной думе, одной из немногих, высоко оцененных Пушкиным. Конечно, Рылеев опирался на те же источники, что и Шаховской, однако с добавлением «Русской истории в пользу воспитания» С. Н. Глинки.

Еще в «Русском вестнике» (1810. № 10) в статье «Письмо Старожилова о памятнике, поставленном в селе Громилове крестьянину Ивану Сусанину, пострадавшему для спасения жизни Царя Михаила Феодоровича» Глинка обратился к сусанинскому сюжету. Как явствует из заглавия статьи, на страницах «Русского вестника» был «сооружен» первый в России памятник Ивану Сусанину. Правда, это был воображаемый памятник, воздвигнутый персонажами утопического мира «Русского вестника»: идеальными дворянами Артемием Булатовым и Герасимом Старожиловым, идеальным сельским священником отцом Иваном и такими же идеальными крестьянами. Все эти герои были созданы С. Глинкой, чтобы вкоренить эту утопическую «реальность» в умах и сердцах читателей журнала, сделать ее образцом для подражания и постепенно заместить ею современную — негативную — российскую действительность.

Иван Сусанин — один из многих исторических героев, на примере которых С. Глинка стремился перевоспитать своих читателей. Краткое повествование о подвиге Сусанина вложено в уста отца Ивана, который говорит проповедь при освящении памятника. Вот как излагается решающий эпизод:

Рукою слабых низлагает Господь злобу и гордость сильных. Толпы врагов встречают Ивана Сусанина. *Где Царь Михаил?* вопрошают они. Сулят ему золото, почести и за ослушность грозят смертью. Бог простоту вразумляет. Сусанин берется указать врагам убежище Царя Михаила; ведет их дальними и окольными дорогами, и с помощью Божию, через людей Руских, передает к Царю весть о поисках врагов. <...> Сусанин говорит: *Злодеи! вот голова моя* <...> Сусанин стерпел муки, не обольстился корыстию; пострадал за Веру, умер за Царя Рускаго! [Глинка С. 1810: 10–11].

В заключении проповеди приводится прямое обращение к аудитории: «Крестьяне Руские! сотоварищи усерднаго, вернаго и незабвеннаго крестьянина Ивана Сусанина: будьте верны Богу, Государю и

Господам своим: и вас взыщет рука Божия, и вас не оставит милосердие Царское и благодарность отцев-помещиков» [Глинка С. 1810: 13]. Подвиг крестьянина трактуется С. Глинкой как сознательная и высокая жертва, но навязчивый дидактизм, безусловно, ослабляет воздействие самого героического эпизода. Конечно, это был следующий шаг после сочинений Васькова и Щекатова, но все же статья С. Глинки — скорее публицистическая, чем художественная версия сусанинской темы.

В глинкинской «Русской истории...» приведен почти тот же рассказ о подвиге Сусанина, но путем чисто риторического развития сюжета добавлены поэтические подробности блуждания и гибели в зимнем заснеженном лесу. Эта конкретизация сроков (приурочение к зимнему времени), отсутствовавшая в источниках, но исходившая из факта избрания Михаила в феврале 1613 г., была связана, конечно, со стремлением согласовать событие с историей, однако привела к обратному эффекту, усилив мифологическое начало. Еще А. Домнинский обратил внимание на то, что в Костромской губернии в феврале блуждания по лесу совершенно исключены, т. к. из-за глубокого снега «никак невозможно ни пройти, ни проехать, кроме проложенной дороги» [Домнинский: 09].

В «Русской истории...» С. Глинка еще более, по сравнению с «Русским вестником», драматизирует свой рассказ:

Скопище злодеев спешит за ним. Великодушный *Сусанин* ведет их совсем в противную сторону по лесам и снегам глубоким. Утомленные враги подкрепляются вином; *Сусанин* одушевляется Верою и верностью. К полуночи очутились они в непроходимом лесу. Злодеи возроптали на *Сусанина*. — Ты обманул нас, — воскликнули они. «Не я», отвечал *Сусанин*: «вы сами себя обманули. Ложно мыслили вы, что я выдам вам нареченнаго Государя. <...> Вот голова моя; делайте со мною, что хотите; поручаю себя Богу». *Сусанин* умер в лютых муках и истязаниях; вскоре и убийцы его погибли [Глинка С. 1818: 11].

Автор не замечает, что его стилистические «изыски» производят порой комический эффект (чего стоит фраза, где вера и верность уравнены с вином!). Дело здесь не в стилистической глухоте С. Глинки,

а в трудных попытках русской прозы создать напряженное динамическое повествование. Однако авторские находки в приведенном описании сцены в лесу оказались существенными, недаром за них так ухватилась последующая традиция.

Рылеев, создавая колорит своей думы, развивает и закрепляет эти находки С. Глинки, иногда прямо его перефразируя (блужданье в зимнем лесу), равно как и сюжетные находки Шаховского (Сусанин посылает сына с предупреждением об опасности). Однако поэта-декабриста в первую очередь интересует идея жертвы за отечество. Сравнивая думу Рылеева с соответствующими местами повествований С. Глинки, опер Шаховского и затем М. Глинки–Розена, можно заметить, что повторяются как будто одни и те же слова, но включение их в иной контекст (языковой, поэтический, идеологический) расставляет совершенно иные акценты:

Скажи, что Сусанин спасает царя,
Любовью к отчизне и вере горя. <...>
Предателя, мнили, во мне вы нашли:
Их нет и не будет на Русской земли!⁴⁹²
В ней каждый отчизну с младенчества любит
И душу изменой свою не погубит. <...>
Кто русский по сердцу, тот бодро и смело,
И радостно гибнет за правое дело!
Ни казни, ни смерти и я не боюсь:
Не дрогнув, умру за царя и за Русь! [Рылеев: 154–155].

Как явствует из приведенной цитаты, Рылеев выводит из поступка одного крестьянина характеристику национального характера («кто русский по сердцу...»). Именно эта генерализация поднимает Сусанина до уровня высокого героя, героя-гражданина. Такой важной трансформации темы способствовала не только общественная позиция Рылеева, но и избранный им жанр. Создавая сравнительно небольшое по объему стихотворное произведение, он имел возможность опереться не только на находки своих предшественников по сусанинской теме, но главное — на разработанную традицию русского поэтического языка.

⁴⁹² Ср. у С. Глинки: «Ложно мыслили вы...».

Можно сказать, что дума Рылеева более предыдущих текстов способствовала мифологизации сусанинского сюжета, но все-таки основную роль в этом процессе сыграла опера М. И. Глинки «Жизнь за царя».

После восстания 1825 г. в контексте нового царствования обращение к теме Смутного времени сделалось политически весьма актуальным и приобрело дополнительные идеологические коннотации. Недаром правительство и лично Николай так поощряли слабую драму Н. В. Кукольника «Рука Всевышнего Отечество спасла» (1834). Драма задала канон интерпретации «горячей» темы, хотя высочайшее покровительство и не смогло обеспечить ей подлинного театрального успеха. Скандал с закрытием журнала Полевого только подлил масла в огонь.

Рука всевышнего три чуда совершила:
Отечество спасла,
Поэту ход дала
И Полевого удушила [Русская эпиграмма: 369]

— так иронически подводили современники итог событиям, связанным с кукольниковской пьесой.

В конце 1834 г. М. И. Глинка вплотную приступил к работе над своей оперой, задуманной как опера нового типа (музыка должна была занять в ней ведущее место, и авторство должно было закрепиться за композитором, в отличие от прежней традиции, когда автором оперы считался драматург — автор текста) и как опера **национальная**. Для исполнения последней задачи, разумеется, гораздо более подходил сусанинский сюжет, чем сентиментальная история о певце Усладе из «Марьиной рощи». Однако, выбирая для Глинки народно-патриотический сюжет, Жуковский не мог не осознавать его близости с сюжетом кукольниковской пьесы. Рискнем предположить, что близость как раз и входила в программу Жуковского, для которого было важно, чтобы новая опера продемонстрировала возможность благонамеренной и проправительственной, но *художественной* интерпретации патриотической темы. Жуковский отчетливо понимал, что

складывается канон русского национального искусства и не хотел отдавать его на откуп «шинельным» авторам⁴⁹³.

Избранное из нескольких вариантов⁴⁹⁴ заглавие оперы М. И. Глинки — «Жизнь за царя» — задало отчетливо монархическую версию трактовки сусанинского сюжета. Апофеоз в финале (с хором «Слався...») не только усиливал этот акцент, но и окончательно выводил сюжет на новый уровень. Смерть Сусанина становилась *началом* русской истории периода династии Романовых (у Рылеева этот момент лишь намечен в последних строках: «Снег чистый чистейшая кровь обагрила: / Она для России спасла Михаила!»). Для первых зрителей оперы и в течение последующих 80 лет это был *длящийся* исторический период, и таким образом диахронический и синхронический планы сюжета смыкались, становясь одним из сигналов того, что мы имеем дело с мифологическим (точнее — неомифологическим) текстом.

Финальный апофеоз подчеркивает и кольцевую композицию оперы, начинавшейся хором:

Страху не страшусь,
Смерти не боюсь,
Лягу за Царя, за Русь!
Мир в земле сырой!
Честь в семье родной!
Слава мне на Руси святой!.. [Розен 1836а: 1].

Первые три цитировавшиеся строки повторены Сусаниным в 6-м явл. 2-го акта, кроме того, они прямо реализуются в сцене его гибели (2-е явл. 3-го акта), а четырем последним строкам соответствует один из лейт-мотивов финала:

⁴⁹³ На этом аспекте мы подробнее останавливаемся в другой работе, см. в наст. изд. статью «Карамзинисты — творцы официальной идеологии (заметки о российском гимне)».

⁴⁹⁴ Сперва опера носила заглавие «Иван Сусанин» (оно даже сохранилось в первой рецензии В. Ф. Одоевского). Однако вряд ли следует приписывать отход от этого варианта лишь совпадению с заглавием думы казненного Рылеева. Скорее, было важно отличить новую оперу от шедшей на сцене популярной оперы Шаховского–Кавоса. Предложенный вариант «Смерть за царя» был отклонен по рекомендации императора, которому опера была посвящена. Нельзя не признать, что в своем выборе Николай I демонстрирует идеологическую и эстетическую чуткость.

Не понапрасну
 Погиб отец ваш —
 Но честной смертью
 За Русь святую,
 За Государя! <...>
 Память во веки
 Сусанину! [Розен 1836а: 71].

Кроме того, финальное венчание на царство Михаила как бы завершает мотив свадьбы Антонида и Богдана Собинина, которая готовится, но так и не происходит во 2-м акте. Эта параллель знаменательным образом расширяет пределы одной крестьянской семьи до масштабов государства-семьи. Присутствие детей Сусанина на финальном торжестве по специальному приглашению царя — тоже символический акт усыновления осиротевшей крестьянской семьи отцом-государем:

Когда позвал вас Царь,
 Ваш Отец-Государь —
 Так и Царь наградит!
 И народ возгласит:
 «Память во веки
 Сусанину!» [Там же: 72].

Характерно, что сцена начинается с мотива семейного горя и сиротства посреди общего торжества: «Все *та* же тоска-печаль в душе! <...> Нет, нам еще тяжеле здесь! <...> В людях чужих!» [Там же: 68]. И далее сцена развивается именно как преодоление частного горя и преобразование его во всеобщую радость, где здравица царю перемежается поминовением Сусанина (отметим, что так построены сцены и в варианте Розена, и в варианте Жуковского)⁴⁹⁵. Ремарка в либретто организует

⁴⁹⁵ Сразу после постановки оперы В. Ф. Одоевский писал: «Среди всеобщей радости, плач сирот о виновнике торжества производит разительную противоположность; эта прекрасная мысль, самая драматическая идея» [Одоевский: 125]. По-другому — как «этическую пропасть» — трактует эту сцену Т. Чередниченко, автор интересной и острой статьи, затрагивающей «Жизнь за царя». Она пишет о «щемящем контрасте» финала оперы: «Гимническая государственная самоидентификация оказывается воздвигнутой на “слезе ребенка”» [Чередниченко: 194]. Думается, что здесь есть некоторая натяжка, плод ораторского увлечения, как и в попытке истолковать сокращение имени героя: «И Сус» в рукописи М. Глинки — как указание на параллель с Христом, а также в назывании детей Сусанина «троицей сирот», а Вани — «как бы воскресшим

сценографию финала так, что дети Сусанина сливаются с толпой ликующего народа (хотя и остаются на переднем плане), что подчеркнуто словами хора, к тому же выделенными автором курсивом:

Избранника Божьяго *весь* народ
С великой любовью и радостью ждет!
Память во веки
Сусанину! [Розен 1836а: 72].

Заметим, что параллелизмы и повторы (практически на всех уровнях словесного текста) — это не просто дань «внешнему» фольклоризму, но и словесное проявление лейтмотивной музыкальной структуры. Правда, в тексте Розена использованы достаточно традиционные словесные формы стилизации народного языка (*добрый молодец, ясный сокол, девица, светик, красна весна, пташечки, родимый, кроткая горlinkка* и др.), однако музыка Глинки принимает на себя основную нагрузку по воплощению национального начала⁴⁹⁶; тексту и в этом вопросе отводится явно вспомогательная роль. Это явственно выразил уже один из первых рецензентов оперы Я. Неверов: «Должно заметить, что в поэме <т. е. в либретто. — Л. К.> слышишь язык народный <...> Мы не будем упрекать Барона Розена за его стихи. Все лежало на ответственности музыканта и он один должен был создать и поддержать интерес целаго» [Неверов: 379].

В сюжете как раз допускаются довольно значительные отступления от «внешнего» фольклоризма, особенно в сценах подготовки свадьбы Антонида. Подробности народного свадебного ритуала были несомненно известны и дотошному Розену, и Жуковскому, и М. Глинке, однако в опере он представлен в весьма «спрессованном» виде. Даже если исключить смотрины, сговор и предсвадебную неделю (этот «пропуск» косвенно мотивирован — с повторением сюжетного хода

И Сусом». По Чередниченко, финал оперы «отзвучивает» «монументальным бессердечием», но если так, то непонятно, зачем в апофеозе столь настойчиво повторяется «вечная память» Сусанину. Однако автор статьи этого упорно не замечает, и это тем удивительнее, что в статье тонко вскрывается литургическая природа музыки «Жизни за царя», связь композиции оперы с церковным обрядом.

⁴⁹⁶ Глубокие замечания о воплощении русского национального начала в музыке Глинки были сделаны В. Ф. Одоевским уже в его «Письме к любителю музыки об опере г. Глинки: Иван Сусанин» [Одоевский: 118–119] и развиты в последующих статьях.

оперы Шаховского — тем, что срок уже назначенной свадьбы был отложен), то все же бросается в глаза, что канун (девичник) и сам день свадьбы (сборы и приезд свадебного поезда) совмещаются в опере в одно действие (см. д. 2, явл. 4–8). Несоблюдение внешних этнографических подробностей не мешает, однако, восприятию «целого» как произведения народного (национального), поскольку речь идет о передаче фольклорного начала в тексте иной художественной природы, а не о создании фольклорного текста как такового⁴⁹⁷.

В поисках путей для передачи фольклорного начала оба автора имели возможность опереться на опыт русской литературы конца 1820-х – начала 1830-х гг., в частности на традицию «Вечеров на хуторе близ Диканьки» с их отступлениями от этнографической точности в передаче свадебного ритуала. Вообще опыт литературы существенно помог в создании оперы и либреттисту, и композитору. Так, полагаем, что Розен воспользовался пушкинскими приемами передачи народного (и — шире — национального) сознания через народную речь, использованными в «Капитанской дочке» («иносказательный разговор», притчи, песни, пророческий сон). Приближенный к Пушкину в 1830-е гг., Розен мог познакомиться с повестью еще до ее публикации. Однако перечисленные приемы в «Жизни за царя» настойчиво педалируются и прямолинейно «раскрываются».

В первой же сцене с поляками в ответ на конкретное требование проводить их «к жилищу царя» Сусанин рисует аллегорическую картину:

Высок и свят наш Царский дом,
И крепость Божия кругом!
Под нею сила Руси целой,
А на стене, в одежде белой,
Стоят крылатые вожди:
Так недруг близко не ходи! [Розен 1836а: 40].

⁴⁹⁷ Отметим, что мотив свадьбы помогает передать в опере глубинно-мифологическую природу народного сознания. Присущий народному ритуалу изоморфизм свадьбы и похорон прямо раскрывается в 8-м явл. 2-го акта, когда ритуальное оплакивание невесты свадебным хором переходит в плач дочери по отцу, которого увели враги. Присутствует этот мотив и в финальной сцене, где совмещаются венчание (царя) и оплакивание (героя).

Реплика поляков «Да что ты нас Русскою притчей морочишь?» подчеркивает для зрителей иносказательный и национально-окрашенный характер цитированного монолога.

Наконец, во 2-м явл. 3-го акта дан развернутый иносказательный монолог Сусанина, весьма напоминающий «воровской разговор» пушкинского вожатого, опять прерванный репликой поляков: «Проклятый Москаль! что за странный язык! / Ты бесишь людей! говори напрямик» [Розен 1836а: 65]. Здесь же сразу приводится и пророческий сон Сусанина:

Я видел во сне:
В заре, как в огне:
Святая Русь, с своим Царем,
Кипела славным торжеством!.. [Там же]

(при всех содержательных различиях ср. пророческий сон Гринева в главе «Вожатый»). На песнях специально останавливаться не приходится, ими пронизана вся опера.

Еще один пушкинский текст, безусловно важный для «Жизни за царя» — «Борис Годунов» с его противопоставлением русских и поляков как носителей различного национально-культурного сознания. Известно прямое воздействие пушкинской трагедии на драматургическое творчество барона Розена⁴⁹⁸. Однако в опере использование опыта «Бориса Годунова» ощущается как раз в музыке, а не в словесном тексте. Известно, что у М. Глинки польское начало мелодически представлено не менее объемно, полновесно и привлекательно, чем русское. У Розена же поляки даны однопланово, вполне в духе думы «Иван Сусанин».

Розен подхватывает лексику Рылеева. Ср. слова молодого «сармата» в думе: «Ну, то-то, москаль!.. / <...> Скорей!.. не заставь нас приняться за сабли»; и поляков в опере: «Москаль! нам не нужно твое хлебосольство, <...> Нас ведать твое ли холопское дело? <...> Сейчас

⁴⁹⁸ Оно было отмечено уже современниками. См. рецензию на пьесу Розена «Россия и Баторий» [СП: 1834. № 8. 11 янв.]. Из исследователей о путях воздействия «Бориса Годунова» на драматургию 1830-х гг. подробно писал В. Э. Вацуро [Вацуро 1982: 343–346]. Здесь же им дан наиболее основательный анализ драматургии Розена [Там же: 327–343].

повинуйся!» и т. п.⁴⁹⁹. Однако следует учитывать, что польская тема в 1830-е гг. была особенно «горячей». На премьере «Жизни за царя» публика вообще не знала, как, при неоднозначности музыкального решения, следует реагировать на появление поляков на сцене. М. И. Глинка свидетельствует в своих «Записках»:

В сцене поляков, начиная от польского до мазурки и финального хора, царствовало глубокое молчание, я пошел на сцену, сильно огорченный этим молчанием публики, и И в а н К а в о с, сын капельмейстера, управлявший оркестром, тщетно уверял меня, что это происходило оттого, что тут действуют поляки [Глинка М.: 72].

Текст Розена должен был помочь публике выйти из затруднения.

Говоря о способах передачи национального начала в «Жизни за царя», необходимо специально остановиться на пространственно-временной модели оперы и на глубинно-мифологической природе этой модели.

Если поставить простой вопрос, когда происходит действие в опере и сколько времени оно продолжается, то окажется, что ответить на него будет совсем не просто. В тексте Розена какие бы то ни было ремарки о времени действия отсутствуют. Видимо, это породило стремление при последующих публикациях либретто внести в этот вопрос ясность, что только запутало дело. Так, в популярном сборнике «Кратких либретто», подготовленном известным критиком и автором истории оперного искусства Вс. Чешихиным и выдержавшем множество изданий, сообщается: «Время — 1613 г. **Первый акт.** Село Домнино. — Ледоход. Крестьяне песнями славят весну. <...> Сусанин является с дурной вестью: поляки двинулись на Москву <...> Соби́нин заявляет, что выбор царя уже состоялся» [Чешихин 1914: 13]. Несообразность такой хронологии очевидна даже при самом поверхностном знакомстве с историей: освобождение Москвы от поляков состоялось осенью 1612 г., а собор, избравший царя, — в феврале 1613 г., гибель Сусанина происходит в опере зимой, поэтому в I акте не может быть весеннего ледохода 1613 г.

⁴⁹⁹ Рылеев же, с целью противопоставления русского и польского начал, вводит в текст думы характерно русские реалии: «дымная избушка», «лучина», «русская каша и щи», хлеб «большими ломтями» — знаки патриархального крестьянского быта.

Розен, прекрасно осведомленный в истории Смутного времени (три его трагедии, написанные до «Жизни за царя», были посвящены событиям конца XVI в.), видимо, намеренно не дал обозначения времени, поскольку оно не поддается вытягиванию в последовательную линейную цепочку. Если считать слова в начале I акта: «Весна свое взяла, / Красна весна пришла — / Все пташечки воротились к нам» указанием на время действия (а не символическим способом выражения радости), то оно не согласуется со звучащими тут же известиями о нашествии поляков и о возвращении Михаила Федоровича в свою вотчину. Если действие начинается осенью (как было у Шаховского), то между актами должен существовать временной промежуток.

Полагаем, вопросы хронологии ни Розена, ни Глинку, ни зрителей не занимали, хотя публика была убеждена, говоря словами Я. Неверова, что «наш Поэт излишне придерживался исторической точности и не позволил себе ни одного эпизода, ни одной частности, которые бы напоминали зрителю, что он видит произведение искусства, а не Историю» [Неверов: 376]. Такой вывод тем более знаменателен, что тот же Неверов считал днем смерти Сусанина 27 ноября, а назначенную именно на этот день премьеру оперы «Жизнь за царя» «трогательной тризной» по Сусанину. Откуда ему оказалась известна эта дата, остается по сей день загадкой. Но еще большей загадкой остается то, как при таком убеждении сам Неверов выстраивал для себя последовательность событий. Видимо, никак, поскольку и его, и всех остальных интересовала не хронология событий, а **Событие**, вставленное не в реально-историческое, а в мифологическое время (мы еще вернемся к нему, когда остановимся на мотиве утренней зари)⁵⁰⁰.

То же происходит в опере и с пространством. Место действия 3-го акта обозначено у Розена следующим образом: «Прогалина в дремучем лесу. Ночь». В создании колорита этой сцены в зимнем лесу авторы «Жизни за царя» вдохновлялись соответствующими местами

⁵⁰⁰ На примере «Жизни за царя» мы имеем возможность наблюдать тот процесс «перемещения историко-бытовых текстов в сферу мифологии», который в определенной степени характерен, по мнению исследователей, театральному действу как таковому [Лотман, Минц 1981: 42].

думы «Иван Сусанин», но отметим, что у Рылеева все мотивировано гораздо рациональнее, чем в опере (хотя тоже не до конца).

У Рылеева блуждание по лесу повторено дважды. Начало: «Куда ты ведешь нас?.. не видно ни зги! / Сусанину с сердцем вскричали враги: — / Мы вязнем и тонем в сугробинах снега» — отнесено к позднему вечеру (тут и возникает некоторая несогласованность: «Заставил всю ночь нас пробиться с метелью...», а далее после описания ужина: «Давно уж за полночь!.. Сном крепким объаты / Лежат беззаботно по лавкам сарматы», и потом еще: «Луна между тем совершила полкруга; / Свист ветра умолкнул, утихнула вьюга, / На небе восточном зарделась заря»). Гибель же Сусанина происходит на следующий день. Яркий солнечный свет («Уж солнце высоко сияет с небес») контрастно подчеркивает у Рылеева ту глушь, в которую завел врагов Сусанин. Она действительно непроходима: «И сосны и ели, ветвями густыми / Склонившись угрюмо до самой земли, / Дебристую стену из сучьев сплели. / <...> Все в том захолустье и мертво и глухо...». Текст завершается убийством Сусанина, о дальнейшей судьбе «сарматов» не сказано ни слова, но читателю нетрудно ее додумать.

У Розена крестьянин тоже ведет поляков, по их словам: «Все дальше в лес, / Все глубже в топь!» [Розен 1836а: 58]. Как можно обнаружить *топь* зимой, среди снегов, выносятся за скобки. Наедине с собой Сусанин говорит о себе:

И вот, очутился
 Далече от всех,
 В глуши непроходной
 Болот и лесов <...>
 Ахти, дикая глушь,
 Ты меня поглотила! [Розен 1836а: 60, 62].

А полякам он обрисовывает ситуацию гораздо резче:

Туда завел я вас,
 Куда и серый волк
 Не забегал!
 Куда и черный вран
 Костей не заносил! [Там же: 66].

Крестьяне во главе с Собининым, отправившиеся выручать Сусанина, не могут напасть на его след «в мятель, / В неведомой глуши» [Розен 1836а: 55]. Однако в то время, как поляки за кулисами пытаются героя, происходит следующее: «Вбегают Собинин со своим ополчением и, вняв мукам Сусанина, с шумом туда бросается. Сеча за кулисами» [Там же: 67]. Таким образом, «дикая глушь» оказалась весьма недалекой и доступной, всего нескольких минут не хватило для того, чтобы могла повториться счастливая развязка оперы Шаховского–Кавоса. Чтобы у зрителей не оставалось никаких неясностей относительно судьбы врагов отечества, в финале «Жизни за царя» Собинин уточняет:

Наши молодцы жестоко
Отплатили палачам:
До последнего изрублен
Там на месте люгый враг! [Там же: 71].

Однако не следует думать, что речь идет об авторских недоработках или же о случайных противоречиях. Трудно сказать, осознавали ли барон Розен или даже М. И. Глинка мифологическую природу собственного текста, но они сумели направить его восприятие в соответствующее русло.

Уже в начале 3-го акта публике дано понять, что герои находятся в необычном мире:

От наших мечей
Укрыла врага
Лукавая глушь.
И темная ночь,
И злая мятель! [Там же: 54–55].

Если у Рылеева слова молодого «сармата»: «Какая же, братцы, чертовская даль!» — это лишь эмоциональное восклицание, то у Розена ключевое определение *лукавая* точно выражает дьявольскую природу окружающего — и леса, и метели, и ночи, и врагов. Эта линия пунктиром проходит через всю сцену в лесу. Только в свете сказанного ясны слова Собинина:

И Ляху не дадим
Над нами смех творить! [Там же: 56].

Между тем не только русские крестьяне воспринимают поляков как бесов, но и поляки называют Сусанина «лешим Московским» и «зме-ем». Если сперва поляки трактуют природную стихию как явного врага, противопоставляя ему дьявольское лукавство своего провожатого:

Открытым врагом бушевали снега —
Лишь тайнаго б нам остеречься врага!
Безмысленно буря по дебри гудет:
Но змей с потаенным лукавством ползет!
[Розен 1836а: 58–59],

то далее они уже и лес называют *заколдованным*:

Все тот же глухой, заколдованный лес!
Не знаем, но, кажется, были мы здесь! [Там же: 59].

Заметим, что Сусанин в разговоре с врагами как бы исключает себя из пространства разбушевавшейся стихии:

Путь мой прям! но вот причина:
Наша Русь для ваших братьев
Непогодна и горька! [Там же: 58].

Только в момент душевной борьбы перед предстоящей пыткой силы природы оборачиваются и к Сусанину враждебной стороной:

Ахти, бурная ночь,
Ты меня истомила! и т. д. [Там же: 62].

То же относится и к крестьянам из отряда Собинина. В начале 3-го акта они появляются на сцене, как отмечается в ремарке, «с поникшею головою» и поют «глухим голосом»:

Не видно ни зги,
Нет следу нигде! <...>
Нам снег и мороз
Слипают глаза! [Там же: 54].

Стихия теряет над ними власть в тот момент, когда они принимают решение преодолеть ее силой духа. На призыв Собинина:

Не унывайте, братцы!
Не уступайте вьюге
И трудному безпутью — <...>

Мы стойкостью Русской,
Мы непреклонным духом
Всю трудность переломим —

хор отвечает:

Скорей умрем,
Чем без успеха
Домой придем! [Розен 1836а: 55, 57].

Итак, метель, лес, ночь представлены в «Жизни за царя» не просто как природные явления, а как духовные испытания, искус героев, поэтому их воздействие на русских и поляков не одинаково. Если по отношению к врагам Руси силы природы однозначно враждебны и губельны, то для русских они оказываются преодолимыми и в конечном итоге помогают патриотам исполнить свое предназначение — спасти царя.

Символический смысл приобретает в опере и мотив зари, которую ждет Сусанин, чтобы объявить врагам правду об их судьбе. Если исходить из его же слов, что он завел поляков «куда и серый волк / Не забегал!..», то, казалось бы, герою нет основания выжидать время из опасения за жизнь царя и восклицать «в изступлении»: «Заря! заря!.. Мой Царь спасен!» [Там же: 66]. Напомним, что заря упоминается и в думе Рылеева, но там это лишь естественный сигнал к пробуждению: «На небе восточном зарделась заря, / Проснулись сарматы...», Сусанин же погибает в момент, когда «сарматы» убеждаются в том, что заблудились в непроходимом лесу. Но у Глинки–Розена утренняя заря — это символ победы света над тьмой. В пророческом видении Сусанина заря трактуется как прообраз светлого будущего Руси. Одновременно заря — предвестие жертвенной смерти.

Понятно, что мотив жертвы сам по себе обладает повышенной мифогенной активностью. Мы уже упоминали выше, что в опере именно этот мотив возвышает крестьянского персонажа до уровня трагического героя и, более того, окружает его ореолом христианского мученика⁵⁰¹. Однако для «Жизни за царя» особенно важен аспект подвига

⁵⁰¹ Права Т. Чередниченко, когда подчеркивает мотив креста («Мой крестный путь») в предсмертном монологе Сусанина [Чередниченко: 194]. Однако вряд ли возможно проводить прямую параллель (которую осторожно намечает исследовательница)

Сусанина как строительной жертвы — «жертвы в основание царства» [Плюханова: 145]. Здесь неомифологический текст, созданный в 1830-е гг., проявляет удивительную связь с историософской мыслью эпохи Московского царства, впервые в русской культуре ощутившей настоятельную потребность в такой жертве. Вместе с тем, если в средневековой словесности разрабатывался мотив пожертвования сыном властителя (другими словами — сыноубийства), что создавало сложные проблемы в согласовании с христианской новозаветной традицией [Там же: 166–167], то сусанинский сюжет позволял счастливо избежать этих трудностей.

Подвиг Сусанина трактуется в опере как добровольное **самопожертвование** сына — подданного во имя спасения отца — монарха (вспомним слова Гоголя, приведенные в начале статьи!), предпринятое без всякого участия со стороны последнего. Оно может быть описано словами евангелиста: «Нет больше той любви, как если кто положит душу свою за друзей своих» (Ин. 15:13) и полностью укладывается в новозаветный канон. Молодость Михаила, который годится Сусанину в сыновья, а также наличие у Сусанина собственных детей своеобразно инверсирует ситуацию в возрастном отношении, лишний раз подчеркивая государственное значение события.

Мрачному языческому жертвоприношению сына отцом, культивировавшемуся словесностью XVI в. и имевшему печальное продолжение в петровскую эпоху, была найдена знаменательная и трогательная замена. Создавалась новая мифология христианского царства, основанного на любви подданных к монарху, что имело для идеологии николаевского царствования исключительную важность. Недаром в «Жизни для царя» имеется вариация только что созданного тогда национального гимна В. А. Жуковского и А. Ф. Львова «Боже, царя храни»:

между «крестным путем» Сусанина и Христа, равно как и между 2-м явл. 3-го акта («Ох, горький час! / Ох, смертный час!..») и молением в Гефсиманском саду; такая ассоциация возможна лишь в той мере, в какой всякий мученик подобен Христу.

Боже! спаси Царя!
Ты умудри меня,
Ты научи меня,
Боже, спаси Царя! [Розен 1836а: 41]⁵⁰²,

а после 1837 г. сам гимн по распоряжению Николая I должен был исполняться в заключение спектакля⁵⁰³. «Жизни за царя» придавался тем самым статус текста, выражающего официальную точку зрения. Сусанинский сюжет оформился в государственный миф с большими идеологическими возможностями⁵⁰⁴. Однако, чтобы этот потенциал был оценен по достоинству, общественному сознанию необходима была достаточная предварительная подготовка, которую осуществили сочинения С. Н. Глинки, опера Шаховского–Кавоса, дума Рылеева, а в завершение — потребовался концептуальный импульс Жуковского и гениальное воплощение сюжета в музыке М. И. Глинки.

1997

⁵⁰² Тот же мотив, но в предельно свернутом виде, присутствует и у Шаховского в конце 1-го действия его оперы: *«Иван и Матвей. Милосердный Боже! / Сохрани его <Михаила. — Л. К.>. / Маша. Не остави, Боже! / Ты отца мово»*. Однако простонародный «акцент», пришедшийся на рифму, переводит реплики в сниженный регистр и придает им почти пародийное звучание (видимо, корректировавшееся музыкой).

⁵⁰³ Надо сказать, что «Жизнь за царя» не была единственной постановкой, которая завершилась исполнением гимна. См. об этом [Гозенпуд 1969: 72]. Характерно, что одно из первых публичных исполнений гимна «Боже, царя храни» состоялось в Александринском театре 10 января 1834 г. после постановки оперы Шаховского–Кавоса «Иван Сусанин» [СП: 1834. № 10. 13 янв., 39].

⁵⁰⁴ Следующий этап воплощения сусанинской темы — «Костромские леса. Русская быль в 2-х д. Жителям Костромы, землякам Ивана Сусанина» Н. Полевого [Полевой 1852: 1, 321–435]. Автор открыто эксплуатирует сусанинский миф, равно как и все приемы и ходы своих предшественников по его разработке. Эта пьеса могла бы послужить прекрасным примером для демонстрации того, как производится чисто риторическая амплификация текста. Вместе с тем прав В. Э. Вацуру, отметивший попытку Полевого разработать тему героической гибели Сусанина в бытовом регистре, «едва ли не в противовес хорошо памятной ему “Руке всевышнего” Кукольника» [Вацуру 1982: 365].

«ОРЛЕАНСКАЯ ДЕВА» ЖУКОВСКОГО КАК НАЦИОНАЛЬНАЯ ТРАГЕДИЯ

Среди крупных произведений, входящих в творческое наследие Жуковского и поразительно мало привлекавших внимание исследователей, выделяется «Орлеанская дева». Этот текст более всего изучали с точки зрения критики перевода⁵⁰⁵, в меньшей мере — как этап рецепции Шиллера на русской почве [Данилевский], и совсем немного — исходя из контекста творчества самого Жуковского (в основном драматургического⁵⁰⁶). Между тем это сочинение заслуживает лучшей участи, т. к. концентрирует в себе важнейшие для поэта темы и проблемы, которые, кроме того, оказались в числе ведущих концептов идеологического строительства в России.

«Орлеанская дева» Шиллера, над переводом которой Жуковский работал с 1818 по апрель 1821 г. (3 апреля 1821 г. — дата, поставленная в конце белой рукописи [Жуковский ОД Рук.: л. 26]; см. [Лебедева 1982: 34, 24–25]), явилась одним из первых крупных историософских произведений поэта. Жуковский придавал ей серьезное значение. Достаточно напомнить, что именно «Орлеанской девой» открывалось третье издание «Стихотворений В. Жуковского» в трех томах, вышедшее в 1824 г. с посвящением великой княгине Александре Федоровне. Над этим изданием Жуковский работал долго и тщательно, задумав его как итог пройденного к тому моменту творческого пути, а возможно, и творчества в целом, т. к. лейтмотив конца собственной поэзии пронизывает размышления поэта рubeжа 1810–1820-х гг.⁵⁰⁷

⁵⁰⁵ Наиболее подробное сопоставление перевода с оригиналом произведено в кн. [Чешихин 1895: 68–136].

⁵⁰⁶ См. в первую очередь [Лебедева 1992: 70, 74–75, 91–93].

⁵⁰⁷ Как явствует из письма к А. П. Зонтаг 5 марта 1824 г., собрание было издано за счет Жуковского: «Скоро пришло вам новое издание моих стихов. Ищите для них покупателей: издание напечатано на мой счет и прекрасное» [Уткинский сборник: 97]. Это свидетельство позволяет точнее понять слово «покровительство» из посвящения: «под ея <Александры Федоровны. — Л. К.> покровительством изданное собрание сочинений» как относящееся к сфере духовной, а не материальной.

«Орлеанская дева» в русском переводе имеет подзаголовок — «драматическая поэма», в отличие от шиллеровского «романтическая трагедия». Думается, что одним из вложенных Жуковским в жанровое определение смыслов являлась заявка на эпос, своего рода субститут оригинальной поэмы «Владимир», так и не осуществленной поэтом, несмотря на тщательное обдумывание замысла и долгую подготовительную работу⁵⁰⁸.

К. Зейдлиц, бывший свидетелем того, как поэт читал «Орлеанскую деву» в конце января 1822 г. в Дерпте по пути из Берлина в Петербург, вспоминает: «Поэтический сомнамбулизм Иоанны был ему по сердцу. Зная наизусть почти всю драму, стоило только выразить по-русски Шиллеровы стихи, и перевод был готов» [Зейдлиц: 129]. Для нас в первую очередь важно замечание о том, что Жуковский знал почти всю «Орлеанскую деву» наизусть. Полагаем, что здесь свидетельству Зейдлица вполне можно доверять — к описываемому моменту текст находился в поле зрения Жуковского уже более десяти лет.

Замысел перевода и/или переработки романтической трагедии Шиллера возник у Жуковского еще в конце 1800-х гг. В черновой тетради этого времени (синяя бумага с водяным знаком 1808 г.), хранящейся в архиве поэта, есть краткий набросок оперного либретто, содержащего пролог и пять актов [Жуковский. Планы: Л. 1 об.]⁵⁰⁹:

⁵⁰⁸ Заметим, что включенный в то же собрание 1824 г. перевод «Шильонского узника» Байрона, превратившийся под пером Жуковского в большую элегию, не мог претендовать на заполнение досаждавшей самому поэту и его друзьям-литераторам жанровой лакуны — «высокой» поэмы.

⁵⁰⁹ О нем упомянул И. Бычков в своем описании рукописей поэта [Бычков: 154], но текст либретто никогда не воспроизводился. Сохраняем графику и орфографию Жуковского, исправив лишь написание «те же», которое Жуковский пишет слитно. Поэт отделил текст от следующей записи длинной горизонтальной чертой.

Пролог

1. (Свадьба)⁵¹⁰. 2. Тиб.<о>. Раим.<онд>. Иоанна 3. Берtrand и пр. (ария избр.<ажаящая?> воиска)⁵¹¹ — (пророч.<еская> песнь Иоанны)⁵¹²
4. Иоанна одна (ария)⁵¹³

Опера

I

1. Дюнуа. Карл. Дюшатель. 2. Те же и Ратсгеры Орлеанские. 3. Те же и Агнеса Сорель [сверху написано: квартет] 4. Лагир и пр. 5. Карл. Агнеса. Дюшатель. 6. Карл и Агнеса (дуэт). 7. Лагир и пр. 8. Те же и Дюнуа, архиепископ. Дюшатель и Рауль. 9. Иоанна (хор) — (ария Иоанны)⁵¹⁴

II

Английск.<ий> лагерь. — Тальбот. Лионель. Бургундск.<ий> Г.<ерцог>⁵¹⁵ — Монгомери — Иоанна Монгомери (Дуэт) — Иоанна (ария)⁵¹⁶ — Бургундск.<ий> Герцог и Иоанна — Те же Дюнуа и Лагир (ария Иоанны)⁵¹⁷

⁵¹⁰ Пролог к «Орлеанской деве» Шиллера сюжетно представляет собой приготовление к свадьбе дочерей Тибо д'Арка, которую он хочет сыграть, чтобы обеспечить им защиту в условиях войны. Концептуально сцена у Шиллера построена на противопоставлении позиции крестьянина, живущего по принципу невмешательства в «чужие» дела («Нам мирным поселянам / Меч незнаком <...> Друзья, пора к работе; помни каждый / Ближайший долг свой...»), и избранничества Иоанны, которая готова на битву («Исполнилось! <...> Своим серпом вооружилась дева»). Здесь и далее при обозначении соответствующих мест из трагедии Шиллера мы пользуемся позднейшим переводом Жуковского.

⁵¹¹ Видимо, соответствует нескольким репликам Берtrанда: «Боже, помилуй короля и наш народ! / Мы в двух больших сражениях разбиты...» до «Уверившись, что враг неодолим...».

⁵¹² Контаминация нескольких реплик Иоанны от: «С кем договор? Ни слова о покорстве!..» до: «Нам не иметь властителей законных...».

⁵¹³ Имеется в виду знаменитый монолог «Простите вы, холмы, поля родные...».

⁵¹⁴ Подразумевается монолог «Святой отец, меня зовут Иоанна...». Отсутствует сцена с Герольдом, в которой Иоанна отвергает предложение о переговорах с англичанами.

⁵¹⁵ Пропущены явл. 2–5 из д. 2, как вообще вся линия королевы Изабеллы. Однако здесь сокращения коснулись также массовых и батальных сцен (явл. 4–5).

⁵¹⁶ Видимо, подразумевается монолог «О благодатная! что ты творишь со мною?..» (конец явл. 7).

⁵¹⁷ Можно полагать, что имеется в виду монолог Иоанны «Ты мнишь, что я волшебница, что ад / Союзник мой...» (конец явл. 9).

III

Дюнуа и Лагир — Карл Агнеса, Дюшатель и Шатильон, — Герцог бургундск.<ий> (марш и хор) — Иоанна (ария)⁵¹⁸ — Рыцарь⁵¹⁹ и те же — Тальбот — Карл. Бургун.<дский Герцог> Дюнуа и Дюшатель (печальная музыка<,> выносят Тальбота) — Иоанна и черный рыцарь (мелодрама) — Лионель. (Дуэт) — Иоанна. Дюнуа. Лагир (финал)

IV

Иоанна (в задумч<ивости>.) (Романс)⁵²⁰ — Иоанна и Агнеса (Дуэт. Ария Агнесы. Ария Иоанны)⁵²¹ — Дюнуа. Дюшатель. Лагир⁵²² — Берtrand, Клод и Этиен, Марго, Луизон (вдали марш)⁵²³ — Марш — печальна<я> Иоанна со знаменем)⁵²⁴ — Луиза, Марго, Клод, Этьен, Берtrand⁵²⁵ — Тибо и Раимон потом Иоанна — Иоанна и сестры (трио. Ария)⁵²⁶ — Карл и народ⁵²⁷ — Тибо (финал)⁵²⁸

V

(Буря) Угольщик⁵²⁹ — Раймонд и Иоанна — Угольщик и те же⁵³⁰ — Иоанна и Раймонд (ария дуэт)⁵³¹ — Фальстофф и ...<? Одно слово

⁵¹⁸ Д. 3, явл. 4 содержит несколько больших реплик Иоанны, которые могли бы стать основой для арии. Всего вероятнее, это «Будь в счастье человек, как был в несчастье...». Судя по составу действующих лиц, сцена сватовства Дюнуа и Ла Гира к Иоанне пропущена (вторая половина явл. 4).

⁵¹⁹ Этот рыцарь сообщает, что враг готовится к сражению — см. явл. 5.

⁵²⁰ Реплика показывает, что имеется в виду первый монолог Иоанны (д. 4, явл. 1): «Молчит гроза военной непогоды...», который сопровождается пояснением: «Стоит в задумчивости и слушает, потом говорит».

⁵²¹ Д. 4, явл. 2. Под арией Агнессы, должно быть, подразумевается монолог «Что слышу? Как понять тебя, Иоанна?», а под арией Иоанны ответная реплика «Счастливица, заведую тебе...».

⁵²² См.: д. 4, явл. 3.

⁵²³ См.: д. 4, явл. 4–5.

⁵²⁴ См. явл. 6 — проход действующих лиц, лишенный реплик.

⁵²⁵ См. явл. 7.

⁵²⁶ См. явл. 8–9. В качестве арии Иоанны мог быть использован монолог: «Где я? / Мои друзья, не правда ли? Все то было / Один лишь долгий сон...».

⁵²⁷ См. явл. 10.

⁵²⁸ Соединены явл. 11–13.

⁵²⁹ Явл. 1 д. 5 предварено ремаркой, содержащей указание: «темно; ужасная гроза».

⁵³⁰ См.: д. 5, явл. 2–3.

⁵³¹ Явл. 4 представляет собой диалог Иоанны и Раймонда, когда последний удостоверяется в невинности Иоанны.

нрзб.>⁵³² — (франц. лагерь) Дюнуа и Дюшатель — Те же и Раимонд⁵³³ — Башня. Иоанна и Лионель (ария и дуэт) <подписано ниже, под именами Иоанны и Лионеля. — Л. К.>⁵³⁴ — Фальстоф — Иоанна — Фальстоф (ария описания сражения)⁵³⁵ — те же без Иоанны (дать арию) — Иоанна (смерть ея)⁵³⁶.

Как мы видим, порядок намеченных в либретто сцен точно соответствует шиллеровскому, хотя и в несколько редуцированном виде (так, два или даже три явления могут быть соединены в одно). Характерно отсутствие среди персонажей королевы Изабеллы. Напомним, что впоследствии, в своем переводе «Орлеанской девы», Жуковский подверг именно этот характер наибольшей трансформации в сравнении с оригиналом. Следует обратить внимание и на то, что Жуковский сохранил в либретто шиллеровские имена сестер Иоанны и их женихов, которые затем в стихотворном переводе изменил.

Характер рукописи не позволяет сделать никаких выводов о том, почему Жуковский задумал именно оперное либретто и имел ли он в виду конкретную музыку, был ли этот замысел исполнением какого-либо театрального заказа или же просто стремлением попробовать свои силы в новой для себя области. До появления новых данных эти вопросы придется оставить открытыми. Заметим лишь, что интерес Жуковского к театру в конце 1800-х гг. был достаточно устойчивым, в своем «Конспекте по истории литературы и критики» он уделил драме много места, а в «Вестнике Европы» выступал в качестве театрального критика. Хорошо известно и то, что музыка была неизменной и значимой составляющей лирических произведений Жуковского (песня, романс как жанровые определения и как заглавия у него весьма частотны), позже у него появляются и замыслы ораторий.

⁵³² Возможно, имеется в виду сцена пленения Иоанны (явл. 5–6), но в них действует не Фастольф, а королева и солдаты.

⁵³³ См. явл. 7 и 8.

⁵³⁴ В ремарке к явл. 9 отмечено, что действие происходит в башне, однако объяснение Иоанны с Лионелем происходит в присутствии королевы, что в либретто опущено.

⁵³⁵ Соединены явл. 10–11, слова солдата, описывавшего ход сражения, переданы Фастольфу.

⁵³⁶ Видимо, Жуковский собирался выпустить сцену пленения королевы Изабеллы и редуцировать явл. 14, уделив главное место финальному монологу Иоанны «И так опять с народом я моим...».

Нам, однако, важно сейчас само обращение Жуковского к «Орлеанской деве» в конце 1800-х гг. Его неслучайность подтверждается как общим контекстом интенсивных переводов из Шиллера в этот период, так и тем обстоятельством, что цитата из Пролога к «Орлеанской деве» была взята Жуковским в качестве эпитафии к балладе «Громобой», напечатанной в 1811 г.:

Нам в области духов легко проникнуть;
Нас ждут они, и молча стерегут,
И, тихо внемля, в бурях вылетают

(эпитафия был приведен, разумеется, по-немецки; в эдиционной практике, однако, существует традиция печатать эти стихи в позднейшем переводе самого Жуковского).

Есть и еще один важный аргумент. В той же черновой тетради, где записано либретто, содержатся списки произведений, над которыми Жуковский собирался работать, видимо, имея в виду будущее собрание сочинений (оно вышло лишь в 1815 г.). Среди них дважды упомянута *Иоанна*, причем во втором случае это название стоит рядом с другим шиллеровским заглавием — *Вильгельм Тель* [Жуковский. Планы: Л. 3]. Эта запись заставляет пересмотреть устоявшееся мнение о том, что Жуковский не собирался переводить народную драму Шиллера по идеологическим соображениям⁵³⁷. Оба замысла переводов — «Орлеанская дева» и «Вильгельм Тель» — появляются у Жуковского в контексте интенсивной подготовки к работе над поэмой «Владимир» (в названных списках она стоит под номером 1, тогда как «Иоанна» под номером 4 или 3, а «Вильгельм Тель» — 4), а также обращения к «Слову о полку Игореве» и к переложениям из Библии, что свидетельствует о том, что уже на том раннем этапе работы поэта

⁵³⁷ Н. Полевой был, кажется, первым, кто писал об этом [Полевой 1839: 1, 136]. Исследовательские спекуляции опираются на список не завершенных Жуковским замыслов 1815–1820-х гг. перевести «Дона Карлоса», «Дмитрия Самозванца», «Пикколомини», «Смерть Валленштейна». «Вильгельм Тель» среди этих замыслов конца 1810-х гг. не значится. Правда, заглавие «Вильгельм Тель» можно интерпретировать как указание на перевод сочинения Флориана «Вильгельм Тель, или Освобожденная Швейцария», выполненный Жуковским еще в начале 1800-х гг. и опубликованный в 1802 г. (2-е изд.: М., 1817). Однако упоминание заглавия рядом с «Иоанной» заставляет предположить намерение обратиться именно к шиллеровской пьесе.

привлекал не только лирический, но и философский план романтической трагедии Шиллера.

Вернемся теперь к тексту «драматической поэмы», законченному Жуковским в конце 1810-х – начале 1820-х гг. Мы не будем останавливаться на проблеме «русского шиллеризма», а сосредоточимся на Жуковском, для которого акт выбора текста для перевода был равнозначным введению его в собственную творческую систему. Исследователями уже отмечалось, что «Орлеанская дева» — патриотическая трагедия о национально-освободительной борьбе — связана, с одной стороны, с эпохой 1812 года, а с другой — с идеей жертвенного служения Отечеству — с декабристской эпохой «гражданской экзальтации»⁵³⁸. Однако нас интересует сейчас то, что выделяет «драматическую поэму» Жуковского на этом фоне.

В основу историософии «Орлеанской девы» положена мысль о том, что чрезвычайные, судьбоносные события человеческой истории совершаются не одними людскими усилиями, а волей Божией, Ее непосредственным чудесным вмешательством в ход событий. Так, по признанию короля Карла, Иоанна — «спасительница, дева» — является в момент, «Когда лишь бог один спасти нас может» [Жуковский-4: 3, 42].

Ее богоизбранность подчеркивается многократно устами разных персонажей. Слова Раймонда об Иоанне:

Я вижу в ней знаменованье
Чего-то высшего <...>
На все, к чему она коснется, сходит
Непостижимое благословенье [Там же: 9, 11]

можно отнести на счет его влюбленности в девушку. Но и Тибо — ее отец, страшась особых качеств дочери, признает:

⁵³⁸ Важные наблюдения сделаны томской исследовательницей О. Б. Лебедевой в уже упоминавшейся книге, где собраны в переработанном и дополненном виде более ранние работы автора. С точки зрения интересующей нас сейчас проблемы выделим наблюдения над тем, как с помощью слов-сигналов («народ», «отчизна», «родина», «свобода», «честь», «гражданство» и др.) Жуковский усиливает национально-патриотическое звучание произведения [Лебедева 1992: 70, 74–75, 91–93]. Ср. также постановку проблемы в статье [Мухина].

бог <...>

Ее щедрей всех наших поселянок

Благословил чудесными дарами [Жуковский-4: 3, 11].

Англичанин Тальбот называет Иоанну «владычица судьбы / Ужасная решительница битвы» [Там же: 63]. В рассказе Рауля, Лотарингского рыцаря, о первом сражении с участием Иоанны и о первой победе доминирует мотив чуда:

К отпору — средства нет... Но в этот миг

Свершается *неслыханное чудо*:

Из глубины густой дубовой рощи

Выходит к нам девица, яркий шлем

На голове; идет, как *божество*,

Прекрасная и страшная на взгляд <...>

Мы, изумясь, безмолвные, невольно

За *дивною воительницей* вслед...

И на врага ударили, как буря.

Оторопев, ударом оглушенный,

Недвижный, испуганными смотрит

Очами он на *гибельное чудо*...

И вдруг — как будто стал *господний ужас*

Ему в лицо — он дрогнул и бежит [Там же: 41–42]

(курсив наш. — Л. К.).

Однако историософия «Орлеанской девы» отнюдь не фаталистична: для вмешательства Промысла необходима встреча человеческой и божественной воли, необходимы и определенные человеческие качества. Какие именно — это становится одним из значительных мотивов произведения.

Шиллеровское понимание романтической трагедии как «готической», т. е. трагедии из средневековой истории, оказывается очень близким Жуковскому. На наш взгляд, оно не сводится к заинтересованности внешней «декоративностью» — сюжетно-тематической экзотикой или же возможностью одеть персонажей в рыцарские одежды. И речь, конечно, следует вести не только о Шиллере или о переводившем его Жуковском. За вспыхнувшим еще в конце XVIII в. европейским интересом к средневековью стоял поиск нового подхода

к истории в целом, стремление выйти за пределы чисто рационалистического ее толкования. Поиск этот — скорее интуитивный, чем отрефлектированный — подкреплялся, как мы рискуем предположить, и интуитивно уловленными переключками между современностью и эпохой средних веков. Здесь подчеркнем два момента, важные для «Орлеанской девы»: актуализация концепции монарха — помазанника Божия и идея народа как носителя особого религиозного сознания. Более серьезное изучение фольклора, начавшееся как раз в эту эпоху, подтолкнуло писателей к попыткам проникновения в такие явления, которые впоследствии будут описаны в науке словами «народное сознание», «народная» (средневековая) «картина мира».

Сюжет о Жанне д'Арк предоставлял для этого богатые возможности. Идея истории как мистерии, идея монарха-помазанника и образ богоизбранной героини-спасительницы оказались поданы читателям «Орлеанской девы» в том историческом и ментальном контексте, для которого такого рода идеи были естественны и органичны. Вместе с тем не менее значимы размышления о монархической власти и о взаимоотношении с ней народа (монарх и его народ, нация и ее отец). Пьеса, бесспорно, может быть отнесена к разряду национальных трагедий, и то обстоятельство, что ни для Шиллера, ни для Жуковского описанные события не были частью истории их наций⁵³⁹, никого не останавливало. Можно сказать, что «Орлеанская дева» Жуковского была произведением для своей эпохи весьма политически актуальным, но лишенным той прямолинейной аллюзионности, которая была свойственна «Димитрию Донскому» Озерова и другим трагедиям 1800–1810-х гг. на национальную тему⁵⁴⁰.

В «Орлеанской деве» уже с первых строк вводится тема Франции — «святой земли», становящаяся сквозной в пьесе. Важно при этом, что «святая» означает здесь не только высокую ценность родины в глазах ее сынов («французы, граждане, свободно / Святой землей отцов

⁵³⁹ Более того, в случае с русским поэтом «Орлеанская дева» являлась обращением к истории и к образу национальной героини недавнего врага России. Напомним также, что культ Жанны д'Арк в наполеоновской Франции был поднят на уровень государственного мифа (насколько этот факт был известен Жуковскому, мы не знаем).

⁵⁴⁰ В этом отношении, как и во многих других, воздействие «Орлеанской девы» на поэтику «Бориса Годунова» несомненно.

своих владеем» [Жуковский-4: 3, 7]), но и ее богоизбранность: «святая Франция» — это земля, находящаяся под покровительством Неба⁵⁴¹. Иоанна говорит Монгомери, объясняя ему свою непреклонность в борьбе с англичанами:

<...> **наш державный герб прибит**
К престолу бога; легче вам сорвать звезду
 С небес, чем хижину единую похитить
 У Франции неразделимо-вечной... [Там же: 67]
 (здесь и далее выделено нами. — Л. К.).

Та же мысль звучит в ее призыве к герцогу Бургундскому Филиппу:

Господь за нас! все ангелы его —
 <...> за Францию воюют;
 Лилеями увенчаны они [Там же: 72].

В словах Иоанны, адресованных герольду, посланному к Карлу от англичан с предложением сдаться, переплетаются три важнейших мотива, составляющих ее кредо: *богоизбранная дева должна спасти богоизбранного короля для богоизбранной — святой — Франции:*

⁵⁴¹ Ср. слова Иоанны о Франции как о «Стране, творцу любезной, как зеница / Его очей <...>» [Жуковский-4: 3, 18]. Мотив богоизбранности земли (на этот раз уже России) будет через много лет развит в статье Жуковского «О стихотворении: Святая Русь (Письмо князю П. А. Вяземскому)». Однако в 1840-е гг. Жуковский был склонен сосредоточиться на «особенном пути» России, поэтому, забыв о «святой Франции» в собственном переводе «Орлеанской девы», он пишет: «Русской Бог — Святая Русь, подобных наименований Бога и отечества, кажется, ни один европейский народ не имеет» [Жуковский 2001: 238]. Вместе с тем то, что говорит далее Жуковский об этих понятиях, представляет собой концептуальное развертывание идеи «святой Франции», разрабатывавшейся в драматической поэме о Жанне д'Арк. «Русский Бог» — это «народное предание о Боге, давнишнем сподвижнике Руси», выведенное русским народом «из откровения, в его истории заключающегося»; «Русской Бог» есть то же в отношении к вере в Бога, что *Святая Русь* в отношении к России» [Там же]. Любопытно то противопоставление понятий Руси и России, которое осуществляет в этой статье Жуковский: «Россия принадлежит к составу государств Европы; *Святая Русь* есть отдельная, наследственная собственность русского народа, упроченная ему Богом» [Там же: 239]. В подтексте статьи присутствует и другая мысль: Россия — это империя, разноплеменная и разноязыкая, с бюрократической структурой, Русь же — это «не государство», а «семейство», «где у всех были одна отчизна, одна вера, один язык, одинакие воспоминания и предания» [Там же: 238]. См. подробнее в наст. изд. статью «Диалог Вяземского и Жуковского о Святой Руси».

От господа предызбранная дева
 Несет вам мир иль гибель — выбирайте! <...>
Не вам, не вам всевышний завещал
Святую Францию — но моему
Владыке, Карлу; он от бога избран;
 И вступит он в столицу с торжеством,
 Любовью народа окруженный... [Жуковский-4: 3, 51].

Народ в «Орлеанской деве» убежден в святости престола и в законности власти лишь того, кто является помазанником Божиим:

Король наш тот, кто был миропомазан
 В священном Реймсе, кто приял державу
 Над древними гробами Сен-Дени [Там же: 19].

Однако именно здесь таится один из главных конфликтов пьесы: не всякий, кто миропомазан, является истинным монархом, а только природный монарх — отец нации. Это уточнение существенным образом осложняет и концепцию монарха, и концепцию народа, представленные в пьесе. Так, цитированные слова Тибо являются частью его рассуждения о том, что крестьяне (народ) не должны вмешиваться в государственные дела:

мы будем ждать смиренно,
 Кого нам даст владыкою победа!
 <...> пусть князья земные
 Земную власть по жребию берут! [Там же].

Приверженность такого рода убеждениям делает народ (точнее — его часть) в «Орлеанской деве» орудием в руках врагов и позволяет возвести на престол в Сен-Дени ложного короля — британца. «Народ твой слеп; он призраком обманут» [Там же: 35], — говорит Карлу Агнесса; «безумным властительством толпы» [Там же: 31]⁵⁴² называет торжество в Сен-Дени Дюнуа.

Истинную монархическую идею представляет в пьесе Иоанна. Это идея **национальной** монархии, когда законным королем может быть лишь тот, кто воспитан «единым с нами небом»:

⁵⁴² Ср. у Шиллера: «Na frecher Stolz des herrgeworden Bürgers», т. е. «О, дерзкая гордость мещан, ставших господами!» [Чешихин 1895: 86].

Но царь-пришлец, чужой страны питомец,
 Пред кем отцов священный прах не скрыт
 У нас в земле, земли невзлюбит нашей.
 Кто нашим юношам товарищ не был,
 Кому язык наш в душу не бежит,
 Тот будет ли для нас отец в короне? [Жуковский-4: 3, 18].

Идея монарха — «отца в короне» подробно разрабатывается в «Орлеанской деве». Это — «защитник плуга», «хранитель стад», «невольникам дарующий свободу», «покров бессилия, гроза злодейства», «и человек и ангел утешенья»:

... Престол законных
 Властителей и в пышности своей
 Для слабого приют; при нем на страже
 И Власть и Милость; стать пред ним боится
 Виновный; пред него с надеждой правый
 Идет в лицо судьи смотреть без страха... [Там же].

Именно такого монарха народ обязан защищать с полным самоотвержением:

Народ за трон себя щадить не должен — <...>
 И стыд той нации, которой жаль
 Все положить за честь свою святую [Там же: 36]⁵⁴³.

И здесь вступает в силу другая, упомянутая нами выше составляющая историософии «Орлеанской девы»: необходимость соединения человеческих устремлений и Божественной воли. Личность (и народ как коллективная личность) могут стать орудием Божественного Промысла только при наличии полной доверенности Провидению⁵⁴⁴, а также истинного смирения.

⁵⁴³ В другом месте прямо раскрывается идея национальной монархии как союза монарха-отца со своим народом-семейством. Ср. слова Карла, которыми он сопровождает акт прощения бывших врагов-бургундцев: «они опять мое семейство!» [Жуковский-4: 3, 77]. Важно при этом помнить, что эта формула в оригинале отсутствует. Ср. у Шиллера: “Ich werde so mein Königreich verdoppeln”, т. е.: «Я, таким образом, удвою свое царство» [Чешихин 1895: 109].

⁵⁴⁴ Так, Иоанна говорит о себе: «Была ли б я посланницею бога, / Когда б его не чтла слепо власти?» [Жуковский-4: 3, 134]. Однако следует еще раз подчеркнуть, что, по

Смирение в «Орлеанской деве» — достаточно сложное понятие. Тема смирения связывает Иоанну и Карла:

Творец земли себя в смиренной деве
Явит земле... *зана он всемогущий!* [Жуковский-4: 3, 17].

Сравним:

Покорности всегда господь доступен;
Смирился ты <Карл. — Л. К.> — тебя он возвеличил
[Там же: 47].

Признаками смиренной души являются спокойствие, мирный дух, стремление к миротворчеству и самопожертвование. Дофин Карл, который кажется окружающим его военачальникам слабым и легкомысленным правителем, не достойным венца, оказывается в пьесе истинным орудием Провидения. Он молится втайне о том, чтобы стать жертвой за свой народ, он готов отказаться от короны, если это может спасти Францию. Эти тайные молитвы доносит до собравшихся придворных Иоанна, когда является к Карлу с вестью о победе и о грядущей коронации и об избавлении Франции от врагов:

И первую молил ты, чтоб всевышний — <...>
Тебя избрал мирительною жертвой
И на твою покорную главу
Излил за нас всю чашу наказанья [Там же: 44].

Все названные мотивы играют в историософии Жуковского ключевую роль. Весьма последовательно они были развиты в его программном послании «Императору Александру» (1814), которое поэт не случайно начинает с описания коронации:

Смиренно приступив к сосуду примиренья,
В Себе весь свой народ Ты в руку Провиденья
С спокойной на Него надеждой положил —
И Соприсутственный Тебя благословил! <...>
И призванный Тобой Тебе не изменил.

«Орлеанской деве», «слепо» можно и нужно чтить власть одного Бога. С земными властями всех уровней отношения сложнее, они зависят от соотношения самих властей с Творцом.

Так! и на бедствия земные положил
Он светозарную печать благотворенья
[Жуковский. ПСС-20: 1, 367].

Кроткому Александру противостоит Наполеон — детище Французской революции. Его воцарение описываются Жуковским как отречение от Промысла, гордая надежда на человеческие силы и вместе с тем как утрата спокойствия:

Сказав: нет Промысла! гигантскою стопою
Шагнул с престола он и следом за звездой
Помчался по земле во блеске и громах.

Сравним описание сокрушителя Наполеона — Александра:

И Ты средь плесков сих — не гордый победитель,
Но воли Промысла смиренный совершитель —
Шел тихий, благостью великость украшал [Там же: 368, 372].

В другом месте послания изображена тайная молитва «смиренного вождя Царей», как назван русский император:

За власть благотворить, удел Царей прекрасный,
Склоняю, Царь земли, колена пред Тобой.

О концепции царя — отца нации в «Императору Александру» много писали, поэтому не останавливаемся на этом подробнее. Напомним только мысль: «Предстатель за Царей народ у Провиденья» [Там же: 376, 378]. Нам представляется, что можно смело предположить наличие в послании шиллеровского подтекста и, в частности, шиллеровское происхождение мотива тайной молитвы царя.

Возвращаясь к теме смирения в «Орлеанской деве», необходимо сделать одно важное уточнение. Столь прославляемые здесь и обязательные покорность и смирение — это смирение перед Творцом, а не фатальная покорность силе обстоятельств. Жуковский, вслед за Шиллером, совсем не отрицает необходимости сопротивления злу насилем⁵⁴⁵. Колебания Карла, его нежелание «игрушкой быть сих дерзких, гордых душ; / Покорствовать; жить милостью вассалов» [Жуковский-4: 3, 38], его неготовность сохранить престол ценой утраты рыцарской

⁵⁴⁵ Спасительница-дева предстает как грозная воительница (особенно в сцене с Монгомери).

чести («Хотя бы сто престолов мне терять — / Я не спасусь погибелию друга...» [Жуковский-4: 3, 39]) окружены авторским сочувствием. Альтернатива исчезает, когда в дело вмешивается Божья воля, явленная через деву: здесь вступает в силу испытание верой в чудо, которое успешно проходят не все герои «Орлеанской девы». Например, отец Иоанны так до конца и не разглядел в дочери божью вестницу, уверив себя и других, что они спасены «искусством адовым» [Там же: 124]. Иоанна трактует своего отца как орудие Промысла, посланного, чтобы испытать ее верность и твердость [Там же: 133–134]. Однако важно, что камнем преткновения для самого Тибо становится низкое происхождение Иоанны:

...Как поверить,
Чтобы господь, создатель, вседержитель
Себя явил в такой ничтожной твари? [Там же: 124].

Характерным образом и в глазах короля оказалось необходимым изменить социальный статус Иоанны, чтобы она уравнилась «высоким саном» с «знатнейшими»:

Король тебе дарует благородство;
Восстань, твоя возвышена порода,
И самый прах отцов твоих прославлен [Там же: 86].

Сама Иоанна у Шиллера-Жуковского остается равнодушной к этой перемене и призывает короля помнить, что

из бедной кущи
Тебе извел спасительницу бог... [Там же: 84].

Таким образом, «простонародность» национальной героини, являясь свидетельством ее особой близости Богу и непременным условием успеха ее миссии, становится в пьесе искушением и испытанием и для сильных мира сего, и для самого народа.

Вне сомнения, Иоанна — идеальная героиня, носительница самых дорогих для Шиллера-Жуковского добродетелей⁵⁴⁶. Однако это не исключает для нее колебаний, слабости (что опять-таки объединяет ее

⁵⁴⁶ Обратим внимание на со- и противопоставление двух идеальных образов — Агнесы и Иоанны. Для человечески-идеальной Агнесы важна только земная любовь, Иоанне же

с Карлом) и даже ропота на Бога. (Ср. горькие сетования Иоанны в монологе «Ах! почто за меч воинственный / Я свой посох отдала...», обращенные к Божией Матери:

Нет, из чистых небожителей
 Избирай твоих свершителей; <...>
 Бурный путь мне указала ты,
 В дом царей меня ввела;
 Но... лишь гибель мне послала ты...
 Я ль сама то избрала? [Жуковский-4: 3, 106–107]).

Самая важная победа Иоанны — это в конечном итоге победа над собой, над своими страстями. Без нее нет победы и на поле брани, невозможно осуществление миссии спасения отечества. Эта победа воссоединяет Иоанну с нацией, отвернувшейся было от нее. «Мы были слепы; наш был ум в затмень», — говорит король умирающей Иоанне [Там же: 152]. Вместе с тем, согласно концепции пьесы, такое «затмение» охватывает французов по воле Творца — после отступничества героини, ведомого только Богу. В этом отношении важны слова Архиепископа:

Лишь чуду свыше
 Рассеять мрак ужасной этой тайны,
 Для ока смертного непостижимой;
 Но что ни совершись — всё мы виновны
 В одном: иль мы в союзе с адом,
 Иль божию посланницу изгнали;
 И вышний гнев за наше преступленье
 Несчастное отечество казнит [Там же: 139].

Признание собственной вины — это единственный путь воссоединения с Творцом, что одновременно означает в пьесе и достижение национального единения. Когда искушения преодолены покаянием, наступает окончательная победа:

придано, так сказать, сверхчеловеческое измерение, поэтому земная любовь для нее невозможна.

Итак, опять с народом я моим⁵⁴⁷;
 И не отвержена; и не в презренье;
 И не клянут меня, и я любима...
 Так! все теперь опять я узнаю:
 Вот мой король... вот Франции знамена...
 [Жуковский-4: 3, 152–153].

Итак, Жуковскому важен был сюжет, позволяющий раскрыть «откровение», заключающееся в истории нации, союз нации с Богом⁵⁴⁸, представленный на земле браком монарха-помазанника со своим народом. Национальная трагедия в понимании Жуковского — это религиозная трагедия из национальной истории, которая призвана раскрыть высшее предназначение нации, определенное ей Творцом. Национальный герой (в «Орлеанской деве» — героиня) — это не просто лучший представитель нации, а богоизбранный сосуд, предназначенный — также свыше — для выполнения этой миссии, причем наиболее способным стать орудием Промысла оказывается герой простонародный — «небесное дитя святой / Природы» [Там же: 75].

Подобная историософия, как и концепция национальной трагедии, казалось бы, должны были найти полное сочувствие у императора Александра — идеолога Священного Союза и «царственного мистика». Между тем путь проникновения «Орлеанской девы» в печать оказался совсем не простым, а путь на сцену был ей и вовсе заказан на долгие десятилетия. Это становится особенно разительным на фоне отмеченной нами близости концепций «Императору Александру» и «Орлеанской девы». Однако за послание Жуковский был награжден и приближен ко двору, а его перевод трагедии Шиллера был подвергнут долгим цензурным мытарствам, к которым мы сейчас и обратимся.

В феврале 1822 г. Жуковский вернулся из заграничного путешествия, во время которого перевод «Орлеанской девы» был завершен. Видимо, вскоре поэт представил произведение сразу в два цензурных ведомства: в театральную цензуру — для разрешения пьесы к постановке на сцене, и в общую — для допуска к печати, о чем пишет

⁵⁴⁷ Характерно, что выражение «твой народ» и «мой народ» относятся в пьесе только к королю и к Иоанне, что демонстрирует статус образа национальной героини в «Орлеанской деве».

⁵⁴⁸ Ср. эти выражения в статье «О стихотворении: Святая Русь» [Жуковский 2001: 238].

Н. И. Гнедичу: «У Фока два экземпляра Иоанны один для печати, другой для театра» [Жуковский Гнедичу: Л. 8]⁵⁴⁹. Видимо, поэт не предполагал особых затруднений для своего детища, т. к. уже в мае М. А. Мойер осведомлялась, «скоро ли выйдет Иоанна» [Уткинский сборник: 273]. Мытарства оказались неожиданно долгими и в первом случае окончились полной неудачей. В первом томе издания сочинений Жуковского 1824 г. содержатся два цензурных разрешения: одно от 6 декабря 1822 г. на издание в целом — цензора СПб. цензурного комитета А. Бирукова и другое от 4 декабря 1822 г. — отдельно на «Орлеанскую деву» — цензора особенной канцелярии министерства внутренних дел, ведавшего драматической цензурой, В. Соца [Жуковский 1824: 2]. Рассмотрение вопроса об издании Петербургский цензурный комитет начал 11 августа 1822 г. [Дело о издании]. Другими словами, «Орлеанская дева» вызывала какие-то особые опасения цензоров. По указанию А. Скабичевского, которое пока проверить не удастся, выходу в печать в полном объеме пьеса обязана ходатайству вел. кн. Николая Павловича [Скабичевский: 166]. Театральная же судьба ее оказалась почти курьезной.

Достаточно сказать, что целиком трагедия Шиллера в переводе Жуковского была поставлена на русской сцене только в 1884 г.! Этому событию предшествовало солидное цензурное дело, которое было начато после ходатайства Дирекции императорских театров от 16 января 1878 г. Пьеса была выбрана актрисой М. Н. Ермоловой для своего бенефиса, но судя по тому, что премьера состоялась через шесть лет, данный бенефис либо откладывался, либо пьесу для него пришлось

⁵⁴⁹ Письма Жуковского к Гнедичу являются важным источником сведений о цензурной истории «Орлеанской девы». Они были опубликованы по копии А. Ф. Онегиным [Онегин], однако публикация содержит ряд существенных огрехов, часть из которых была отмечена при описании рукописей после их поступления в Публичную библиотеку [Отчет ИПБ: 235–236]. Мы цитируем этот источник по рукописи, предлагая новое прочтение ряда слов и внося исправление в датировку. А. Ф. Онегин датировал письма 1821 г., исходя из даты окончания перевода «Орлеанской девы»; эта же дата была сохранена и в архивном описании. Между тем письма (точнее — записки) написаны явно из Петербурга (о чем свидетельствует как характер корреспонденции, так и форма — отсутствие дат и адреса, наличие только фамилии получателя), т. е. в 1822 г. Полагаем, что порядок расположения писем не совсем соответствует хронологии их создания.

заменить. Ермоловой суждено было прославиться в роли Иоанны, она имела такой грандиозный успех, что из-за необычайного стечения публики спектакль из московского Малого театра пришлось перевести в Большой, хотя давался он часто. Заметим, однако, что в Петербурге на императорской сцене он так и не был поставлен. Премьере 29 января 1884 г. (день рождения Жуковского) предшествовала постановка Пролога на вечер в честь 100-летия Жуковского 28 января 1883 г. Юбилей снял, наконец, преграды с постановки, прорывавшейся на сцену более 60 лет.

Цензурное дело 1878 г. приоткрывает некоторую завесу над тайной запрета, тяготевшего над «Орлеанской девой». Оно содержит выдержки из трех предшествующих дел: 1822 г., 1830 г. и 1853 г. Благодаря этому мы узнаем, что актриса Каратыгина пыталась испросить пьесу для своего бенефиса в 1830 г., но разрешения не получила, тогда как актрисе Орловой в 1853 г. представить отрывки из «Орлеанской девы» позволил лично гр. Л. Дубельт (стоит его резолюция от 14 октября 1853 г.)⁵⁵⁰. Узнаем мы и причину запрета 1822 г., который, как явствует из дела, восходил к Александру I. Именно это обстоятельство и предопределило судьбу произведения. Все последующие цензурные решения неизменно ссылались на формулировку: «...интрига сей пьесы основана на чудесах Пресвятыя Девы, о коей и часто упоминается в самых речах» [РГИА. Ф. 780. Оп. 1. Д. 5. Л. 166]⁵⁵¹. Прецедент 1822 г. вызвал высочайший запрет 1830 г. В 1853 г. Дубельт взял на себя смелость разрешить, как заметил в 1878 г. цензор Фридберг, «исполнить на сцене избранная лучшая места из роли Иоанны, где она говорит об откровениях Божиих и является наиболее существом вдохновенным свыше». Как не без ехидства пишет далее Фридберг, обосновывая свою положительную резолюцию:

Так как именно в этих последних сценах и заключается единственный мотив, вызвавший несоизволение императора Александра I, на постановку всей пьесы, то руководствуясь последовавшим 30 лет спустя разрешением

⁵⁵⁰ В Театральной библиотеке в Санкт-Петербурге хранится цензурный экземпляр, который позволяет точно установить, какие именно места из «Орлеанской девы» были сыграны (см.: шифр I VII 1 64 № 4451).

⁵⁵¹ Частично цитата приводится в статье [Наспер: 134].

упомянутых выше сцен цензурою III Отделения Собственной Его Величества Канцелярии, — и в виду образцовых достоинств как оригинального творения Шиллера так и перевода Жуковского, а равно и высоконравственного, религиозного и консервативного настроения всей драмы, — я не встречал бы ныне осязательного затруднения дозволить разбираемое сочинение для русского театра, во всей его полноте, за исключением, разумеется, некоторых атрибутов постановки, как то знамени с изображением лика Пресвятой Девы, креста, церковного облачения и т. п., легко устранимых. На нашем немецком театре трагедия эта давалась издавна и еще ныне исполняется [РГИА. Ф. 776. Оп. 25. Д. 268. Л. 6 об.-7].

Судьба «Орлеанской девы» тем поразительнее, что в России Шиллер был одним из самых репертуарных драматургов: при Александре I и Николае I не сходили со сцены «Разбойники» и «Коварство и любовь», при Николае были поставлены «Дон Карлос» (1829), «Вильгельм Тель — Освободитель Швейцарии» (1830), «Мария Стюарт» (1831), «Мессинская невеста» (1841). Более того, по букве закона — по цензурному уставу 1804 г.: «В разсматривании представляемых на театрах пьес, Цензура руководствуется теми же предписаниями, как и в разсматривании прочих сочинений», т. е. «наблюдает, чтобы ничего не было в оных противного закону Божию, Правлению, нравственности и личной чести какого либо гражданина» [ПСЗ-I: 441]. Понятно, что при всем желании найти в «Орлеанской деве» нечто даже отдаленно подобное невозможно. Однако театральная цензура исходила не из закона, а из оглядки на вкусы и пристрастия высочайших цензоров. Посему запрет самой благонамеренной пьесы Шиллера, развивавшей столь дорогой Александру I легитимный принцип и идею мистического покровительства Неба законному монарху, пьесы, постановкой которой в Берлине незадолго перед этим в 1820 г. любовались члены русского императорского дома⁵⁵², в переводе одного из самых монархических русских поэтов следует отнести именно за счет контекста начала 1820-х гг., хотя, на наш взгляд, этот запрет все еще нуждается в осмыслении.

⁵⁵² Известно, что этот спектакль 26 (8) ноября 1820 г., на котором присутствовал и Жуковский, сопровождавший свою ученицу вел. кн. Александру Федоровну, послужил ему толчком для завершения перевода. Ср. развернутый отзыв о спектакле в дневнике поэта: [Жуковский 1903: 93–94].

Жуковский отзывался о запрещении пьесы к постановке с видимой легкостью и благодушием: «Ценсура поступила с нею великодушно, quant á l'impression <что касается печатания>, и неумолимо, quant á la representation <что касается постановки>! Все к лучшему: здешние актеры уладили-б ее не хуже ценсуры!» — пишет он А. П. Елагиной в Долбино⁵⁵³. Гнедичу поэт пишет в том же духе, хотя и с существенной оговоркой: «Об Иоанне нам думать нечего: Кочубей не хочет ее пропустить, разумеется для театра. Хвала ему! Я и не подумал делать никаких сокращений ибо на что они. Теперь Иоанна спасена от многих театральных тревожений: жаль только тех стихов, которые достались бы в уста Екатерины» [Жуковский Гнедичу: Л. 4]⁵⁵⁴. Как явствует из другого письма, Жуковский строил вполне конкретные планы постановки и лично (или в сотрудничестве с Гнедичем) распределял роли: «Записку о Декорациях и Актерах здесь прилагаю: та же, которая была у тебя. Прикажи переписать и отдай Майкову» [Там же: Л. 8]⁵⁵⁵. Судя по этим фактам, запрет не мог не досадить Жуковскому.

Ирония судьбы заключается, однако, в том, что как раз в период цензурных мытарств стихотворного перевода «Орлеанской девы» на сцене императорского театра в Петербурге трагедия Шиллера была-таки поставлена, но под заглавием «Дева Орлеанская» и в прозаическом переводе Д. Е. Кашкина. Премьера состоялась 31 мая (по другим данным — 1 июня) 1822 г., спектакль был повторен 4 июня и 4 сентября, а затем поставлен в Москве (8 и 20 декабря 1822 г. и 12 января 1823 г.) [ИРДТ: II, 470]⁵⁵⁶. Цензурное разрешение на эту пьесу было

⁵⁵³ Цит. по: [Зейдлиц: 123]. Странно, что это письмо (как можно понять по контексту рассуждений Зейдлица — от 27 июля 1822 г. из Царского Села) отсутствует в публикации писем Жуковского к Елагиной в «Уткинском сборнике».

⁵⁵⁴ Упоминание имени гр. В. П. Кочубея вполне закономерно: в рассматриваемый период он исполнял обязанности управляющего Министерства полиции, которому подчинялась театральная цензура. Екатерина — это великая драматическая актриса Е. Семенова, наставником которой в декламации был Гнедич.

⁵⁵⁵ Записка, о которой идет речь, утрачена.

⁵⁵⁶ Здесь дана ссылка на рукописный экземпляр этого перевода, хранящийся в Малом театре в Москве. Между тем в Отделе рукописей и редких книг Театральной библиотеки в Санкт-Петербурге хранится, видимо, изначальная версия этой пьесы. Рукопись [Кашкин] представляет собой переплетенный цензурный и одновременно режиссерский экземпляр, выполненный писарским почерком на бумаге с водяным знаком 1816 г.

получено еще в 1817 г., но поставлена она не была. С чем может быть связана неожиданная постановка «Девы Орлеанской» через пять лет после поступления ее в театр? О переводе Жуковского в театр были, конечно, хорошо осведомлены. Срочное обращение к переводу Кашкина могло быть вызвано двумя разными и разнонаправленными причинами, которые заставляют предполагать театральную интригу.

В прозаической «Деве Орлеанской» главную роль играла актриса Валберхова, протеже А. А. Шаховского, которую он предназначал в соперницы великой Семеновой. Судя по этому обстоятельству, Шаховской мог быть и постановщиком пьесы. Жуковский же видел в качестве своей Иоанны именно Семенову, явно подразумевая, что Гнедич будет проходить с ней роль, и в ее успехе трудно было сомневаться. Возможно, старая прозаическая версия, очевидно уступавшая новому стихотворному переводу по своим художественным достоинствам, была извлечена на свет божий именно в пику Жуковскому (или же властной Семеновой с ее верным поклонником Гнедичем).

Но возможно и иное объяснение: театр, пользуясь наличием старого цензурного разрешения и тем самым формально обезопасив себя от претензий, решил поставить «Орлеанскую деву» Шиллера, чтобы пробить дорогу новому и замечательному стихотворному переводу. О его качестве можно было судить по опубликованному к тому времени Прологу, а также и по рукописи пьесы, имевшейся и у Гнедича, и в дирекции. Такая логика совсем не безосновательна, т. к. на разрешение прозаической версии к постановке как на прецедент цензор ссылался еще в 1878 г., хотя и ошибся в дате: «Та же трагедия, в переводе Кашкина в 1827 г. <на самом деле — в 1817> цензурою была дозволена для сцены и была играна несколько раз, но по слабости

Воспроизводим титульный лист полностью: «Дева Орлеанская. Романтическая Трагедия в пяти Действиях [с хорами и балетами] сражением великолепным спектаклем. Сочинения Шилера». Слова в квадратных скобках зачеркнуты. Далее другим почерком: «Волной перевод. Позволяется: № 98 25 сентября 1817 Секретарь В. Соц». Ниже третьим почерком более поздняя приписка: «Представлена в первый раз в Санктпетербурге на большом театре Июня 1 Дня 1822. В пользу актера Г. Щеникова». На обороте титульного листа дан перечень действующих лиц с указанием имен занятых в спектакле актеров. Он совпадает со сведениями, приведенными у П. Арапова [Арапов: 319]. Имя переводчика было установлено нами по цензурному делу 1878 г.

прозаического перевода не имела успеха» [РГИА. Ф. 776. Оп. 25. Д. 268. Л. 6].

Д. Е. Кашкин был квалифицированным переводчиком, хорошо знавшим немецкий язык, однако он предусмотрительно исключил из своего текста почти все места, которые связаны с пророчествами, с вмешательством небесных сил и с «чудесами Пресвятыя Девы». Это тем более интересно, что сам Д. Е. Кашкин — плодовитый сочинитель и чудаков-изобретатель — был к тому же еще и мистиком, переводчиком трудов Ж. М. де Ла Мотт-Гюйон, изданных в 1821 г., и автором оригинального сочинения «Благочестивые размышления уединенного христианина» (1822)⁵⁵⁷. Таким образом, ему вся мистическая сторона пьесы должна была особенно импонировать. Однако в переводе «Девы Орлеанской» все это скрыто.

Сравним для примера эпизод из 10-го явления первого действия, где Иоанна отвечает на вопрос о своем происхождении, в переложении двух интересующих нас переводчиков (для наглядности сопоставления вынуждены привести длинные цитаты). У Жуковского (как в оригинале у Шиллера) она обращается к Архиепископу:

Святой отец, меня зовут Иоанна;
 Я дочь простого пастуха; родилась
 В местечке Дом-Реми, в приходе Туля;
 Там стадо моего отца пасла
 Я с детских лет; и я слыхала часто,
 Как набежал на нас островитянин
 Неистовый, чтоб сделать нас рабами,
 Чтоб посадить на трон наш иноземца,
 Немилого народу; как столицей
 И Францией властительствовал он...
 И я в слезах молила богоматерь:
 Нас от цепей пришельца защитить,
 Нам короля законного сбечь.
 И близ села, в котором я родилась,
 Есть чудотворный лик пречистой девы —
 К нему толпой приходят богомольцы —

⁵⁵⁷ См. о нем замечательную статью К. Ю. Рогова в биографическом словаре «Русские писатели. 1800–1917» [РП: II, 521–525].

И близ него стоит священный дуб,
Прославленный издревле чудесами;
И я в тени его сидеть любила <...>
И раз — всю ночь с усердною молитвой,
Забыв о сне, сидела я под деревом —
Пречистая предстала мне; в руках
Ее был меч и знамя, но одета
Она была как я, пастушкой, и сказала:
«Узнай меня, восстань; иди от стада;
Господь тебя к иному призывает.
Возьми мое святое знамя, меч
Мой опояшь и им неустрашимо
Рази врагов народа моего,
И проведи помазанника в Реймс,
И увенчай его венцом наследным».
Но я сказала: «Мне ль, смиренной деве,
Неопытной в ужасном деле брани,
На подвиг гибельный такой дерзать?» —
«Дерзай — она рекла мне — чистой деве
Доступно все великое земли,
Когда земной любви она не знает.
Тогда моих очей она коснулась...
Подъемлю взор: исполнено все небо
Сияющих крылатых серафимов;
И в их руках прекрасные лилеи;
И в воздухе провеял сладкий голос...
И так Пречистая три ночи сряду
Являлась мне и говорила: «Встань,
Господь тебя к иному призывает».
Но в третью ночь она, явясь во гневе,
Мне строгое сие вещала слово:
«Удел жены — тяжелое терпенье;
Возьми свой крест, покорствуй небесам;
В страдании земное очищенье;
Смиренный здесь — возвышен будет там».
И с словом сим она с себя одежду
Пастушки сбросила, и в дивном блеске
Явилась мне царицею небес,
И на меня с утехой поглядела,

И медленно на светлых облаках
В обители блаженства полетела [Жуковский-4: 3, 45–46].

Следует иметь в виду, что Жуковский и так смягчил «мистику» шиллеровского текста и пропустил следующие строки, указывающие на прямую параллель между Иоанной и Девой Марией:

Как ты, была я целомудренною девой,
Родился у меня божественный младенец —
И стала с этих пор я девою святою (перевод Майкова).

Весь этот монолог Кашкин существенно сократил, Архиепископа же вообще удалил из пьесы, поэтому его Иоанна (Анна) отвечает на вопрос короля:

Государь. Меня называют Анною, я дочь поселянина из дома Реми, принадлежащего моему Королю. Часто рассказывали при мне о чудных островитянах, пришедших чрез море поработить нас и дать нам чуждаго владельца; и наконец услышав, что они имеют в руках своих великий город Париж, и стараются покорить все Государство. Пораженная горестию я поверглась ниц и зывала со слезами к непостижимому Творцу, да удалит от нас постыдные оковы, и да сохранит нам нашего законнаго Короля. — Пред деревнею, где я родилась, стоит древний храм, которой многие благочестивыя путешественники посещают, и близ него находится ветхий временем священный дуб, знаменитый по многим благотворным чудесам, — однажды, когда я сидела под ним, погрузясь в благочестивое размышление, явилось мне непостижимое Существо, держа в руках меч и знамя. — «Встань, Анна, — произнесло оно, — оставь стадо, ты избрана к другому поприщу, возьми знамя, и препояши себе сей меч, истреби оным врагов твоего отечества и Короля, веди сына его в Реймс и венчай на Царство». — Объятая внезапным ужасом и пораженная удивлением, я спросила, как может слабая дева, чуждая губительной войны, отважиться на такой подвиг? — но оно возразило мне: «Непорочная дева совершит великое дело на земли, если она только возпротивится земной любви», и когда явилось в третьей раз, то с гневом мне произнесло: «Первая должность женщины, повиновение; твердое терпение есть ея тяжелый жребий, но она больший блеск получает, служа ему непоколебимо». Сказав сие, оно медленно от меня сокрылось, и я с покорностию прияв победоносный меч и знамя, оставя родителей, страну, летела по словам непостижимаго существа победить, и победила [Кашкин: Л. 8–8 об.].

Как становится очевидно, еще в 1817 г. Кашкин предвидел, что затруднения может встретить все то, что касается упоминаний Богоматери. Поэтому в цитированном монологе переводчик один раз заменил «Богоматерь» на «непостижимого Творца», далее переименовал Ее в «непостижимое Существо», что затем вынудило его прибегнуть к местоимению среднего рода («оно медленно от меня сокрылось» и т. п.), что производит почти комический эффект. Были удалены и упоминания орифламмы с изображением Пресвятой Девы, и все отсылки к Священному Писанию. Заметно «выпрямлен» образ Карла: он старательно «подогнан» под образ идеального монарха, редуцированы его объяснения в любви Агнесе Сорель. «Обработка» роли короля заставляет осторожно предположить, только ли «чудеса Пресвятыя Девы» вызвали высочайшее запрещение Александра I — «властителя слабого и лукавого»?

Театральная судьба «Орлеанской девы» в переводе Жуковского, как и текст в целом, до настоящего момента практически не исследовались. Думается, что это довольно показательно. В истории литературы есть не только «неvezучие» авторы, но и «неvezучие» тексты, чья исследовательская судьба никак не соответствует их историко-литературному значению — это в полной мере относится к «Орлеанской деве» Жуковского. Кроме того, театральная судьба «Орлеанской девы» еще раз напоминает нам о том, как мы далеки от понимания процесса идеологического строительства. Пьеса, которая по всем ожиданиям должна была бы встретить восторженный прием со стороны венценосных зрителей и стать эффективным средством пропаганды монархического принципа, пробивалась на русскую сцену более шести десятилетий и увидела свет рампы только при Александре III! А высочайшего присутствия, видимо, и вовсе не удостоилась... Для трансляции государственной идеологии нужны тексты «попроще», в чем нас убеждает история с покровительством драме Кукольника «Рука Всевышнего Отечество спасла» со стороны Николая Павловича, в молодости выступившего ходатаем за публикацию «Орлеанской девы», но в качестве монарха запретившего ее постановку. Воистину, «что ни говори, мудроно быть самодержавным» [Пушкин 1997: 17].

«СМОЛЬЯНЕ В 1611 ГОДУ» А. А. ШАХОВСКОГО КАК ПОПЫТКА СОЗДАНИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ ТРАГЕДИИ

За сорок лет служения русскому театру А. А. Шаховской создал более ста драматических произведений в самых разных жанрах, однако пьесы комического плана: комедии, волшебные оперы и оперы-анекдоты, водевили, дивертисменты, шутки явно доминируют в его творчестве. Даже драматургические переделки поэзии и прозы Пушкина, Вальтер Скотта, Загоскина, Жуковского и др., как правило, преобразовались у него в комические тексты. Поэтому немногочисленные опыты Шаховского в трагическом роде из-за своей маргинальности почти никогда не возбуждали к себе исследовательского интереса. Между тем и в данном случае вполне оправдывается методологическое положение формалистов о том, что маргинальные тексты могут оказать неоценимую услугу в изучении литературного процесса.

Мы не ставим сейчас перед собой задачи выделить из творчества «колкого Шаховского» все тексты, которые следовало бы отнести к трагическому роду: вопрос о жанровом определении многих и многих его произведений отнюдь не решен. Отметим лишь, что первое обращение к трагедии было связано с периодом становления новой — предромантической — трагедии в русском театре, т. е. с концом 1800-х гг.: с эпохой торжества Озерова, трагедиям которого Шаховской хотел противопоставить свою «Дебору» (1810)⁵⁵⁸.

В конце 1820-х гг. вопрос о русской трагедии вновь становится актуальным. Шаховской всегда чутко улавливал веянья времени.

⁵⁵⁸ Мы имеем в виду творческое соперничество, что необходимо оговорить, т. к. после смерти Озерова довольно долго муссировался несправедливый слух о том, что Шаховской снял с репертуара его «Поликсену», чтобы продвинуть на сцену свою «Дебору». Напомним также, что участие драматурга в те же годы в коллективном переводе «Зайры» Вольтера было вызвано стремлением группы театралов дать восходящей звезде русского театра Е. Семеновой материал для творческого соревнования с приехавшей в Россию французской актрисой Жорж. Для своей ученицы и протеже М. Валберховой Шаховской перевел другую трагедию Вольтера — «Китайский сирота».

Наступала эпоха исторического романа и исторической драматургии. Шаховской становится большим поклонником Вальтера Скотта и первым начинает переделывать его романы для русской сцены. Поклонялся он и Шекспиру, более того, Скотт являлся для него, как и для многих его современников, продолжателем шекспировского «духа» в искусстве (см. специальную работу: [Гозенпуд 1966]). Появление пушкинского «Бориса Годунова», хотя и не опубликованного, но уже известного в литературных кругах второй половины 1820-х гг., дало сильнейший импульс для разработки русской исторической трагедии, причем сюжеты из Смутного времени надолго становятся основными источниками вдохновения для драматургов.

В 1829 г., живя в Москве⁵⁵⁹, Шаховской пишет сочинение «Смольяне в 1611 году. Драматическая хроника в 5 действиях», которое было одобрено к постановке театральной цензурой 14 марта 1830 г., а отрывок из нее (д. 1, явл. 4) был вскоре опубликован [Театральный альманах: 140–145]. Однако постановка пьесы задержалась на четыре года. И в Петербурге, и в Москве «Смольяне» были поставлены в 1834 г. уже в переработанном — четырехактном — варианте и удержались на сцене в обеих столицах только на два спектакля. Таким образом, серьезного зрительского успеха пьеса не имела, напечатана также не была и сейчас ее цензурные экземпляры хранятся в Театральной библиотеке [Шаховской Рук. 1]⁵⁶⁰. Рискнем, однако, предположить, что обращение к ней будет интересно не только для специалистов по творчеству Шаховского и по истории русского театра. Пьеса важна для изучения национальной идеологии николаевской эпохи, того интеллектуального климата, в котором проходило становление ныне живо интересующей исследователей уваровской триады, а также разработка художественного решения проблемы русского национального характера, о чем приходилось уже писать и автору этих строк⁵⁶¹.

⁵⁵⁹ Это обстоятельство повышает степень вероятности знакомства Шаховского с пушкинским «Борисом Годуновым».

⁵⁶⁰ Писарская копия. Листы не нумерованы, поэтому в дальнейшем мы вынуждены будем цитировать эту рукопись без указания номера листа.

⁵⁶¹ См. работу «Слово – музыка – идеология в русском театре 1830-х годов (“Жизнь за царя”))» в наст. изд.

В исследовательской литературе «Смольянам», как и всему позднему творчеству Шаховского, уделялось мало внимания, хотя учеными был сделан ряд проницательных и интересных замечаний. Так, А. А. Гозенпуд отметил, что изображение польского лагеря в пьесе явно ориентировано на шиллеровский «Лагерь Валленштейна» [Гозенпуд 1961а: 66]. М. Щербакова, описавшая музыкальное оформление постановки и установившая, что автором музыки к «Смольянам» был ученик Кавоса Дмитрий Шелехов, бегло коснулась драматургической стороны пьесы Шаховского и заметила, что она принадлежит к «сусанинскому сюжету» [Щербакова]. Можно согласиться с этим утверждением, поскольку основной темой пьесы является тема подвига и жертвы за Отечество⁵⁶².

Итак, по историческому материалу «Смольяне» Шаховского являются частью того большого и разветвленного сюжета русской литературы конца 1820-х – начала 1830-х гг., который связан со Смутным временем (см. об этом [Вацуру 1982: 331–332]).

Известно, что среди исторических эпох, ставших знаменательными культурными кодами для николаевского царствования, особенно выделяются эпоха Петра I, эпоха Смуты и эпоха Иоанна III. Все они — рубежные, переломные в русской истории, позволявшие поднимать вопросы, актуальные для той идеологической концепции, формированием которой были озабочены и правительственные идеологи, и писатели, и все деятели, стремившиеся осмыслить государственное и национальное бытие России, ее место в мировом историческом и культурном процессе. Суммируя, можно вычленил следующие вопросы: сущность русского самодержавия, идеал самодержца, Россия между Востоком и Западом, национальный характер, православие как «русская вера». Нельзя не заметить, что произведения самых разных

⁵⁶² Автор новейшей монографии о Шаховском ульяновский исследователь С. М. Шаврыгин, озабоченный идеей сделать из Шаховского религиозного писателя и прочитавший даже «Нового Стерна» как воплощение притчи о блудном сыне, справедливо посвящает «Смольянам» — пьесе, действительно, пронизанной религиозными мотивами и идеями, специальный параграф [Шаврыгин: 159–164]. Однако предложенный автором анализ прагматики и функции религиозных мотивов в пьесе нам не представляется достаточным.

авторов, принадлежащие к каждому из названных сюжетов, в определенном смысле являют собой единый текст, вступают между собой во взаимодействие — как вполне осознанное авторами, так и типологическое, — в любом случае актуальное для читателей и зрителей (поскольку сочинения для театра занимают здесь значительное место). Кроме того, сюжеты переплетаются, обрастают ассоциациями и аллюзиями, втягивая в *текст о Смутном времени* все новые и новые произведения и микросюжеты.

Каждая из перечисленных исторических эпох, явившихся предметом особой рефлексии в конце 1820-х – 1830-е гг., в период становления национальной идеологии, вносит в этот процесс свой акцент. Думается, что удобнее будет пользоваться определением «национальная», т. к. официальная идеология — это лишь один из вариантов более широкого понятия, и уваровская триада может быть с успехом применена в интересующий нас период не к одним только бенкендорфовско-фонфоковским и уваровским текстам. Как нам уже приходилось замечать, все зависит от конкретного наполнения каждого из членов формулы «православие, самодержавие, народность».

Эпоха Иоанна III давала возможность специально сосредоточиться на роли самодержавия как института власти. *Художественная разработка* сюжета была начата еще повестью Карамзина «Марфа Посадница, или Покорение Новагорода». Роль текста-родоначальника будет во всех случаях исключительно важна: он задает импульс, который затем постоянно варьируется, и диалог с ним можно проследить не только в произведениях, прямо связанных с этим сюжетом (например, в трагедиях М. П. Погодина «Марфа Посадница Новгородская» или «Дочь Иоанна III» Е. Ф. Розена), но и в текстах из других сюжетных «рядов», например, в тех же «Смольянах» Шаховского.

Не будем сейчас останавливаться на эпохе Петра I, поскольку о роли петровского мифа в становлении идеологии николаевского царствования писалось более, чем о других культурных кодах (см., в первую очередь [Лотман 1995: 366–368; Осповат, Рогинский: 361–364; Wortman: I, 302 et al]). Перейдем к Смутному времени и остановимся на тех причинах, которые, на наш взгляд, обусловили особую популярность этого исторического периода.

Опять-таки роль текста-родоначальника — «Бориса Годунова» Пушкина⁵⁶³ — переоценить невозможно (хотя до начала 1831 г. он был известен лишь в авторском чтении или по рукописи). Однако не менее важной здесь становилась лежавшая на поверхности параллель между эпохами 1612 и 1812 годов (иноземная интервенция, пожар и покорение Москвы, народная война). Для рубежа 1820–1830-х гг. актуальность такой параллели особенно возросла в связи с приближающейся «бородинской годовщиной», с одной стороны, и с польскими событиями — с другой. Польская тема стала оселком для всех без исключения современников, поэтому любое обращение к ней становилось особенно знаковым.

В многочисленных исторических исследованиях и публикациях документов из эпохи Смуты, появившихся в начале 1830-х гг., ясно осмыслялось особое значение этого периода для русского национального сознания. Вот что писал Н. Устрялов в предисловии к составленному им трехтомнику «Сказаний современников о Димитрии Самозванце»:

Едва ли найдем в Летописях Человечества эпоху столь достопамятную, какую представляет наша История в начале XVII века <...> В эпоху Самозванцев более, нежели когда-либо раскрылся характер народный: тут явился в полном блеске Россиянин — непоколебимый в Вере, в Законе праотцев, непоколебимый в преданности Царю и Престолу, но враг всего не Русского, ужасный на войне, в пылу страстей, добрый и приветливый в спокойной хижине. И ныне Русский народ не изменил, по крайней мере в главных чертах, сему характеру: его одушевляет та же преданность к Вере, к Престолу, к обычаям предков, которая спасла Россию от ига иноземцев, от власти Сигизмунда, та же ненависть ко всему не родному, которая в начале XVII века одних ознаменовала подвигами доблести, других довела до слепого заблуждения, до мрачных злодейств. В Истории Самозванцев вы узнаете народ со всеми его добродетелями и недостатками [Устрялов 1831: I, III–IV].

В этой характерной и весьма клишированной цитате нам хотелось бы обратить особое внимание на последнюю фразу. Она ясно показывает,

⁵⁶³ Предшествовавшая ему по времени публикации трагедия Б. Федорова «Борис Годунов», разумеется, не могла сыграть роли текста-родоначальника, хотя и «проявила» характерным образом ожидания эпохи.

что Смутное время осознавалось в интересующую нас эпоху как далеко не однозначный и отнюдь не идеальный период русской истории. С нашей точки зрения, это обстоятельство имело весьма существенное влияние на причины обращения к нему художников постдекабристской эпохи. Романтизм с его вниманием к сложным, таинственным, противоречивым явлениям успел наложить свой отпечаток на сознание людей первой трети XIX в. Время «простых решений» миновало и в искусстве, и в историческом знании.

Даже опираясь только на материал, представленный в «Истории государства Российского» Карамзина (т. XII) [Карамзин 1988–1989: 3], оставшейся по-прежнему главным поставщиком и сюжетов, и исторических концепций, нельзя было не увидеть, что не только враги-интервенты были причиной бедствий России в начале XVII в., но и сами русские. Становилось очевидным, что русский национальный характер имеет двойственную природу, что, в свою очередь, требовало осмысления. Тот же Устрялов, которого мы только что процитировали, называя Смуту временем «неустройств беспримерных», с удивлением констатирует:

Имя Дмитрия, как волшебный глас, как приговор Судьбы, взволновало наше Отечество, разорвало все узы, ниспровергло все законы <...> Предки наши в непонятном ослеплении стремились с хлебом-солью на встречу каждому, кто только хотел назваться Дмитрием, и — поверит ли потомство? — несколько сот тысяч Россиян с Боярами, с Князьями предали Жиду — Вору Тушинскому! <...> Судьба нашего Отечества зависела от одного слова Сигизмунда, и если бы не твердость Ермогена, не великодушие Минина, не мужество Пожарского — прощай Россия — и навеки. К счастью, заблуждение исчезло; предки наши образумились, стали дружно, твердо за Веру, за Отечество; явили доблести Героев [Устрялов 1831: I, II].

Устрялов ограничивается почти механическим перечислением исторических противоречий, но при этом призывает русских писателей приняться за сюжеты Смутного времени, «не изменяя духу времени в малейших подробностях», и создать произведения, которые могли бы заменить русским читателям романы Вальтера Скотта.

Романы Вальтера Скотта, конечно, много способствовали обращению современных ему писателей в разных странах Европы к сложным,

противоречивым эпохам собственной истории, а также к разработке народного характера, к проблеме участия народа в истории. Шаховской, как уже отмечалось, живо откликнулся на потребность времени. Пьесой, которая сочетала в себе преломленный сознанием Шаховского шекспиризм и вальтер-скоттовские традиции, обращение к русской «злобе дня» 1829–1830 гг. и включение в дискуссии о русской драматургии, о пьесах Хомякова, Погодина в кругу «Московского наблюдателя» (в среде которого Шаховской, видимо, вращался в это время), а, может быть, и результат хотя бы косвенного знакомства с «Борисом Годуновым», — явились «Смоляне в 1611 году».

Шаховской не первый раз обращался к Смутному времени. Однако его «Иван Суссанин» (1815) — это опера-анекдот, которая не только полностью принадлежит культурной ситуации середины 1810-х гг., но и в силу жанровой специфики не претендует на глубину разработки исторического сюжета. Теперь драматург опять выбирает героический, «жертвенный» сюжет — взятие Смоленска поляками в ночь со 2 на 3 июня 1611 г., происшедшее после почти двухлетней осады города и мужественного противостояния его жителей.

Эпизод этот ярко и достаточно подробно описан в 12-м томе «Истории» Карамзина, которой Шаховской во многом и следует. Однако тем более показательны отступления от исторических фактов. В «Суссанине» Шаховской вопреки известной легенде спасает своего героя и венчает пьесу хором счастливых поселян. В «Смолянах» он как раз заставляет большинство своих героев погибнуть: смертельно ранен во время дерзкой вылазки в стан врага Александр Горчаков, умирает его невеста Елена, во время штурма города гибнут Петр Горчаков⁵⁶⁴, Алексеев, Татищев и др. Что же касается Шеина, то его в пьесе спасает от верной смерти Новодворский — положительный герой из поляков (о нем см. ниже). Однако именно Шеин у Шаховского приказывает сыну дать сигнал о взрыве смоленского храма, т. е. финал остается открытым: зритель может предположить, что враги не простят герою такого поступка. Вот как выглядит финальный эпизод в «Смолянах»:

⁵⁶⁴ Как будет далее ясно из изложения Карамзина, в действительности и воевода Горчаков, и дочь Шеина (только что упомянутая Елена) остались живы.

Татары бросаются на Шеина.

Француз (*останавливая татар*): <...> Сдавайся!

Шеин: Нет!

Татарин: Умри же! <...>

Новодворский: Стой! (*выбивает саблю татарина*).

Шеин: Руби!.. я не сдаюся! (*Татары бросаются*)

Новодворский (*бросаясь на татар*) Никто не смей <...>

Шеин: И жить стыжуся! / Но Русских честь спасу!

Далее следуют удары колокола, взрыв храма и финальная реплика Шеина о погибших смолянах: «Они Твои, Небесный Царь!» Между тем, Карамзин не упоминает о Шеине, говоря о взрыве собора, «где заперлися многие из граждан и купцов с их семействами, богатством и пороховою казною. Уже не было спасения: Россияне зажгли порох и взлетели на воздух, с детьми, имением — и славою!» Что же касается башни, где находился Шеин, то и здесь картина у Карамзина несколько иная: «Еще один воин стоял с мечем окровавленным и противился Ляхам: доблий Шеин. Он хотел смерти; но пред ним плакали жена, юная дочь, сын малолетный: тронутый их слезами, Шеин объявил, что сдается Вождю Ляхов и сдался Потоцкому» [Карамзин 1988–1989: 3, 179]. Затем Карамзин пишет о дальнейшей судьбе пленников: Сигизмунд взял к себе сына Шеина, его жена и дочь достались Льву Сапеге, сам Шеин был отправлен «в Литву узником», в плену наряду с несколькими сотнями бояр и дворян оказались и архиепископ Сергей, и воевода князь Горчаков. Ясно говорит историограф и о причине падения Смоленска — о «злодейской измене» смолянина Андрея Дедишина, который перебежал к полякам и «указал им слабое место крепости», в котором полякам во время штурма удалось сделать роковой для судьбы города пролом [Там же: 180]⁵⁶⁵.

Конечно, Шаховской пренебрег всеми этими фактами сознательно. Наличие среди жителей героического Смоленска даже одного предателя никак не вписывалось в ту концепцию русского характера, которую драматург хотел передать в своей пьесе. Поэтому он предпочел

⁵⁶⁵ Любопытно отметить, что автор рецензии на постановку «Смольян», излагая «историческую основу» пьесы, также упоминает об измене: «Смоленск выдержал слишком полуторогодовую осаду. Голод и измена некоего Дедешина повергли Смоленск к ногам Сигизмунда» [СП: 1834. № 32. 9 фев., 127].

отступить от фактов, максимально усилив драматизм ситуации. Пьеса завершалась финалом, приличествующим *трагедии*, что дало драматургу возможность и выдержать жанр в духе новых требований конца 1820-х гг., и отделить свою пьесу от традиции «Димитрия Донского» Озерова, корреляции с сюжетом которого Шаховской не мог не учитывать⁵⁶⁶. Как мы полагаем, эта соотнесенность входила в его творческие планы.

Шаховской в «Смольянах» как бы все еще ведет внутренний диалог с трагедиями своей молодости, в данном случае — с «Димитрием Донским» Озерова, который в свое время вызывал недовольство и прямую критику шишковистов, но которому тогда ни сам Шаховской, ни кто-либо из архаистов не смогли ответить. Сюжет «Смольян» кажется *репликой* к сюжету «Донского», которая, так сказать, проясняет жанр, вводя в пьесу подлинную трагическую коллизию.

Напомним, что в трагедии Озерова трагическая коллизия была явно надумана (несчастливая любовь Димитрия к «небывалой» княжне Ксении, которая «шатается», по насмешливому выражению Г. Р. Державина, за ним в военный лагерь и из-за которой русский князь был готов бросить и родину, и битву с татарами, что вызывало особое негодование адмирала А. С. Шишкова) [Жихарев: 99; Аксаков: 2, 277]. У Озерова все кончалось благополучно: битва выиграна, Тверской великодушно уступил Ксению «победителю свирепого Мамаю», любовники бросаются в объятия друг друга.

Счастливый финал, вопреки намерениям автора, подчеркивал несоответствие происходящего на сцене важности изображаемого исторического момента. Понятно, что в глазах беседчиков патристический восторг, охватывавший зрителей «Димитрия Донского» в преддверии 1812 г., не искупал подобных недостатков пьесы. Русской трагедии, которая передавала бы внутренний мир людей древней Руси, в понимании шишковистов, — степенных и благочестивых, для которых чувство любви к отечеству превосходило бы все прочие, —

⁵⁶⁶ М. Щербакова установила, что при постановке «Смольян» в качестве увертюры использовалась увертюра к «Димитрию Донскому». Можно полагать, что то же относилось и к декорациям и костюмам: пьеса Озерова продолжала идти на сцене, так что зрительские ассоциации были запрограммированы.

у Озерова явно не получилось. И все же тогда, в конце 1800-х гг., никто из них не смог дать русской сцене своей трагедии.

Драматургические эксперименты позднего Державина явно не отвечали запросам зрителей. «Дебора» самого Шаховского — патриотическая трагедия на библейский сюжет (Кн. Судей. 4–5) — не могла затмить «Димитрия Донского» уже потому, что не была «русской» трагедией. Хотя ее непосредственным «образцом» была «Гофолия» Расина, Шаховской явно подхватил одну из линий, которая привлекала зрителей к озеровским пьесам. В центре «Деборы» стоял сильный женский характер, который вдохновлял мужских персонажей и народ на подвиги во имя отечества. Дебора превосходит умом, проницательностью и стойкостью своего мужа Лавидона, избранного вождем израильтян. Лавидон храбр, но доверчив и легко поддается внушению политических интриганов, Дебора послушна лишь Вышней воле и готова идти до конца в борьбе с врагами веры и отечества. Ксения у Озерова также проявляет в решительную минуту больше твердости, чем русский вождь, готовый вместо Куликовской битвы начать междоусобную войну за руку Ксении:

Д и м и т р и й

Но брак <Ксении с Тверским. — Л. К.> остановить довольно здесь мечей;

К защите прав моих довольно рук

<...> Во ярости моей

На брань, на люту брань пойду, мой стан подвигну

И твоего отца я местию достигну.

К с е н и я

Постой, о государь! куда стремишься ты!

И ревности куда влекут тебя мечты?

Иль хочешь ты в своем свирепом исступлении <...>

Явить татарам здесь отечества позор,

Приуготовить им победу несомненну,

Россию под ярем вести окровавленну? [Озеров 1960: 249] и т. д.

Есть в «Деборе» и другие очевидные переключки с «Донским»: совет священников и старейшин, который должен решить судьбу Силома, параллелен совету перед битвой в шатре Димитрия (д. 1, явл. 1–3); совет первосвященника покориться воле Сисара живо напоминает предложение старого князя Белозерского искать мира с Мамаем (зрелая

опытность противопоставлена в обоих случаях пылкой молодости). Однако только через двадцать лет Шаховской нашел тот ракурс для «русской трагедии», который помог ему по-своему «переписать» Озерова.

В «Смолянках» любовный конфликт был устранен, любовная линия (представленная Александром Горчаковым и его невестой Еленой) редуцирована и подчинена основной идее трагедии — необходимости жертвы и героической смерти за отечество. Правда, именно в любовной линии в наибольшей мере присутствуют обязательные составляющие романтического текста: пророческий сон, экстаз, даже ропот на Бога, почти по «Людмиле» Жуковского (только ропщет жених, а не невеста⁵⁶⁷) и одновременная смерть любовников. Очевидно, что в изображении чувств героев Шаховской явно стремился, в отличие от Озерова, соблюсти древнерусский колорит, и это ему в определенной мере удастся, но воздействие литературного контекста оказалось сильнее⁵⁶⁸. И все же отказ от *happy end'a* придавал большую, по сравнению с Озеровым, убедительность основной патриотической теме жертвы за Отечество, которая в противном случае могла бы свестись в «Смолянках» к демагогическим декларациям⁵⁶⁹.

⁵⁶⁷ Напомним, что та же особенность характерна и для «Дмитрия Донского» Озерова, и для «Деборы» Шаховского.

⁵⁶⁸ Любовная линия в «Смолянках», видимо, возбуждала споры современников. В целом доброжелательный рецензент из «Северной пчелы» писал: «Не понимаем, для чего Автору вздумалось впутать в сие произведение любовь дочери Шеина, Елены, к сыну Князя Горчакова. Любовь эта так холодна, так безжизненна, что без нея весьма можно было бы обойтись» [СП: 1834. № 32. 9 фев., 127]. В то же время далее рецензент несколько себе противоречит, когда, критикуя исполнение роли Елены, пишет о «тихой страсти», которую не смогла передать актриса Григорьева, и сравнивает роль с ролью Антигоны из «Эдипа в Афинах» Озерова. Подобные колебания были спровоцированы авторским стремлением передать образ скромной, смиренной, хотя и любящей древнерусской красавицы. Вместе с тем из письма Шаховского к С. Т. Аксакову от 8 января 1830 г. мы узнаем краткую реплику Пушкина, присутствовавшего при чтении пьесы на вечере у Жуковского: «Пушкин говорил, что он лиризм везде любит» [Русский архив 1873: 0473].

⁵⁶⁹ Ср. в передаче Жихарева отзыв Яковлева о роли Дмитрия, которой актер не любил, несмотря на огромный успех, который она ему неизменно приносила: «Не о чем тут хлопотать! — говаривал он. — Нарядился в костюм, вышел на сцену и пошел себе возглашать <...>» [Жихарев: 383].

В этой главной для него теме Шаховской остается неизменен как носитель сознания конца XVIII века, оставшегося актуальным и для декабристов. Приведем обширную цитату, надеясь, что она одновременно даст хотя бы некоторое представление о стилистике стихотворной трагедии Шаховского. Его герой — Шеин — в центральном монологе развивает авторскую концепцию «сына Отечества»:

Спокоен будь холоп, который сделал то,
Чем может защитить себя от наказания;
Наемник смело жди за труд твой воздаянья,
Когда, щадя себя, исполнил уговор;
Бессовестный судья, перехитря законы,
Да слабому не даст от сильных обороны,
Мой руки, как Пилат, чтоб избежать укор.
Но гибнущей отчизны
Благочестивый сын
Спокоен будет ли в тот час, как он один
Без казни, даже укоризны
В народной гибели охотой уцелел?
Кто положил его служению предел?
Он служит родине не по условию;
Он сын, не раб ея, он духом, самой кровью
С ней слит в одно: он за нее падет;
Но вовсе не умрет,
Покуда род его и имя будут живы.
Убитый яростью врагов,
Как хлебное зерно с удобренной им нивы,
Он даст сторичный плод. <...>
Да, славный наш отпор, наполня землю слухом,
Научит Русских всех, как весело стоять
За Царство, правду и свободу.

Последние строки кажутся взятыми из какого-нибудь декабристского сочинения, хотя бы из Рылеева. Однако есть и приметы иной эпохи, свидетельствующие о том, что Шаховской чутко прислушивался к тому, что делалось в литературе, угадывал то направление, в котором она двигалась, и по-своему старался откликнуться на это новое.

«Смольяне» являют собой показательный пример взгляда в прошлое и будущее русской трагедии одновременно. Можно сказать, что

прошлое перетянуло, чем отчасти объясняется и отсутствие у пьесы подлинного успеха. Однако мы помним, что когда Пушкин в 1830 г., разбирая трагедию Погодина «Марфа Посадница Новгородская», ставил вопрос о «народной драме» (т. е. о национальной трагедии), он во все не был уверен, что такую драму можно создать. Вот его аргументы:

Отчего же нет у нас народной трагедии? Не худо было бы решить, может ли она и быть. <...> народная трагедия родилась на площади, образовалась и потом уже была призвана в аристократическое общество. У нас было бы напротив. <...> Трагедия наша, образованная по примеру трагедии Расина, может ли отвыкнуть от аристократических своих привычек? <...> где, у кого выучиться наречию, понятному народу? Какие суть страсти сего народа, какие струны его сердца, где найдет она себе созвучия, — словом, где зрители, где публика? <...> для того, чтоб она могла расставить свои подмостки, надобно было бы переменить и ниспровергнуть обычаи, нравы и понятия целых столетий... [Пушкин. ПСС-10: 7, 149–150].

Назвав пьесу Погодина «*опытом* <выделено нами. — Л. К.> народной трагедии», Пушкин мог отнести эти же слова и к «Смольянам» Шаховского, поскольку в обеих трагедиях дается «развитие важного исторического происшествия», решавшего судьбы России. Однако ни Погодин, ни Шаховской не обладали полным набором качеств, необходимых, по Пушкину, «драматическому писателю»: «Философия, бесстрастие, государственные мысли историка, догадливость, живость воображения. Никакого предрассудка любимой мысли. *Свобода*». О последнем в особенности трудно говорить в применении к Шаховскому, как раз развивающему в трагедии свои «любимые мысли».

Вслед за пушкинским «Борисом Годуновым», драматург строит пьесу, с одной стороны, как противопоставление двух лагерей — русского и польского и, с другой стороны, он отказывается от центрального персонажа. Главным героем «Смольян» оказывается город, т. е. народ. Шеин, руководитель обороны города, интересуется Шаховского в первую очередь не как индивидуальность, а как часть коллективной личности — жителей города, являющих собой народ, нацию в момент наивысшего проявления ее внутренних потенций. Отвечая польскому послу, попытавшемуся вести переговоры о судьбе Смоленска с ним одним («Король твой ум глубокий уважает / И видит всех граждан в тебе одном»), Шеин прямо говорит:

Нет, я один ничто; но вместе с ними
Я всё: они со мной одна душа,
И ваш Король нас разлучить не в силах.
Так говори им всем или иди!

Воеводы боярин Шеин и князь Горчаков, дьяк Алексеев и безымянные пушкарь, стрелец, женщина — все они у Шаховского мыслят и чувствуют одинаково, в том числе и когда ободряют друг друга в минуты душевной слабости и ропота на лишения. Мы видим пример единения всех сословий и народностей, без различий даже пола и возраста. Женщины и дети Смоленска готовы умереть, но не сдаться врагу. Вот реплика безымянной смолянки: «Мы правде не изменим, / И смерть, так смерть: двух раз не умирать, / А одного никак не миновать».

По сути, Шаховской пытается создать нечто вроде драматургического эпоса — опять перед нами попытка ответить на современные литературные запросы. Напомним авторское жанровое определение — «хроника». Это — шекспировская аллюзия, но не только.

Драматург стремится передать зрителю особенности русского патриархального сознания, каким он его видит. Главной его составляющей, по Шаховскому, является вера. «Смольяне» — это религиозная трагедия, причем в гораздо более серьезном смысле, чем столь подержанная правительством «Рука Всевышнего Отечество спасла» Н. В. Кукольника. Шаховской продолжает собственную «Дебору», но уже на русском материале.

Религиозная тема органически переплетается с темой **национальной**: герои защищают не только землю, но и веру отцов, главное же состоит в том, что их сознание органически религиозно. Смирение, покорность Божией воле, по Шаховскому — ведущая черта национального характера. Однако эта тема в пьесе не эксплуатируется и дается без излишней экзальтации. В «Смольянах» нет никаких чудес, которыми изобилует, например, пьеса Кукольника. Более того, город гибнет вопреки всем молитвам его благочестивых жителей. Вера смолян в Провидение как будто бы посрамлена: враги берут город, жители гибнут, однако они уверены в небесной награде и умирают без ропота. Они в точности исполняют завет Авраамия Палицына, переданный им Мезецким накануне штурма:

Кровопролитная готова вам трапеза
 И чаша смертная до края налита.
 Так, близок Божий час, и Христианин каждый
 Будь твердым духом бодр и чистым сердцем рад!
 Престанешь скоро ты томиться жаждой
 Живой воды, и твой душевный глад
 Насытишь скоро ты неземнородным хлебом. <...>
 Когда в сердцах у вас цветет надежда
 На Искупителев завет,
 Когда любовью вы к нетлению горите
 И верите, что смерть не есть души предел:
 То в ночь грядущую от ваших дел
 Надежду и любовь, и веру покажите.

Однако жители Смоленска заботятся и о земной славе, которую видят в том, чтобы передать следующим поколениям незапятнанной честь своего Отечества. На вопрос Новодворского: «Но смертью насильной / Зачем вам умирать?» Шеин отвечает: «Умрем, чтоб ведал свет / О правде нашей».

С точки зрения развития **патриотической** концепции в «Смолянках в 1611 году», пожалуй, наиболее знаменательно изображение польского лагеря. Здесь, как мы полагаем, возможны точки пересечения с пушкинским взглядом. Важно при этом, что редакция трагедии, создававшаяся после Польского восстания 1831 г., не внесла изменений в концепцию Шаховского.

Конечно, в целом польский лагерь изображен как вражеское и отрицательное начало. Однако он отчетливо разделен на две части. Первую — большинство — составляют наемники, которые воюют из-за наживы. В основном это даже не «природные» поляки; эти персонажи, не имеющие имен, называются обычно по своей этнической или географической принадлежности: Чех, Жид, Молдаван, Швейцар <sic!>, Итальянец, Француз, Татарин, Запорожец и др. Вот характерная реплика Француза: «...я ушел в солдаты / Чтоб бить других, и славно подерусь... / А за кого? за что? зачем? спроси меня: не знаю».

Особенное презрение у автора вызывают перебежчики, как, например, Запорожец, который прямо говорит:

... признаюсь, хоть горько
Мне, православному, идти не за своих,
Да делать нечего: что выслужишь у них?
Постися, да дерись и только.
А так чтобы войти хозяином в чей дом –
Нельзя; своя земля!.. такой пойдет содом,
Что Боже упаси: так и пришло пуститься
Служить у тех,
С кем, на крещенный счет, подчас могу нажиться,
Хотя оно бесспорно грех,
Да понеделничать я дал уж обещанье
Для спасенья души
И принести еще успею покаянье.

Ответная реплика Мазура подчеркивает принципиальную для Шаховского разницу между наемником и человеком, служащим интересам своего отечества:

Так вижу я, что здесь и все вы хороши.
Наш Польский стан не то, мы все отчизне служим
И двадцать месяцев деремса, а не тужим.

И смоляне у Шаховского на себе ощущают разницу между поляками («...Королевские полки как волки смелы») и наемниками (их называют «королевский сброд»), которые не склонны слишком усердствовать в бою:

Там был наемный полк, так он улепетнул,
Чтоб свой товар сберечь⁵⁷⁰.

Для сравнения в пьесе Шаховского в среде защитников Смоленска также введены иностранцы. Это шотландец Лесли и немец Енгельгард, которые сражаются наравне с русскими, поэтому руководители обороны города подчеркивают:

Алексеев
Все равно,
Что предок твой родился иноземцем,
Нерусской родом ты, так русской сердцем.

⁵⁷⁰ Ренегат и обманщик Марк Угрин, взявший на себя роль посредника в переговорах, прямо обвинен в трусости: «... здесь он бодро ходит, / А там, срамец, от взрыва наутек».

Горчаков
 И знать я не хочу, кто были их отцы,
 А Енгельгард и Лесли молодцы,
 Так стало русские: Царям законным вместе
 Служили верно мы, так не изменим чести,
 Умрем, и дело решено...

Однако польский лагерь у Шаховского — это не только наемный «сброд». Автор особо выделяет образ мальтийского рыцаря Новодворского — истинного патриота и верного подданного польского короля Сигизмунда. Это как бы *alter ego* Шеина среди поляков. Он старается удержать своих собратьев по оружию от излишней жестокости к жителям осажденного Смоленска. Накануне штурма Новодворский приходит в город для последних переговоров, в надежде вынудить смолян прекратить сопротивление и тем самым избежать кровопролития. Однако, видя непреклонность защитников Смоленска, он восхищен их мужеством. Как воин, верный присяге, он должен с ними сражаться, но спешит покинуть город, поскольку боится утратить твердость:

... мне не достанет мочи
 Смотреть на вас и долг мой не забыть.
 Простите, храбрые... так вы Славяне,
 Вы братья нам.

Важно подчеркнуть и общую **историческую** концепцию пьесы: бедствия Смутного времени Шаховской склонен объяснять грехом самих русских, особенно коварством и междоусобицей бояр. Его любимый герой Шеин прямо обвиняет их:

И Дона и Днепра не станет смыть пятна
 С имен Бояр, служивших Самозванцам.

Поэтому характерно, что два идеальных героя — Новодворский со стороны поляков и Шеин среди русских — надеются на прекращение в будущем распри между двумя народами-братьями. Шеин восклицает:

Когда Небесный Судия
 Меж нас погасит огонь раздора?

И еще более отчетливо мысль автора звучит в словах Новодворского:

Так неужли ж враждою,
В которой может быть и правых нет,
Мы будем ввек губить своих единокровных,
Чтоб чуждым племенам добычей быть.
Нет, я надеюсь, придет то время,
Когда как братьев нас любовь соединит.

В тот самый год, когда пьеса А. А. Шаховского ставилась в театре, Пушкин работал над посланием Адаму Мицкевичу «Он между нами жил...», где вложил в уста польского поэта слова, тесно перекликающиеся с только что процитированной репликой из «Смольян в 1611 году»:

Он говорил о временах грядущих.
Когда народы, распри позабыв,
В великую семью соединятся [Пушкин. ПСС-10: 3, 259].

Нам представляется симптоматичным, что пьеса Шаховского, создававшаяся в русле пушкинского «Бориса Годунова», обнаруживает немало точек пересечения с позицией поэта в начале 1830-х гг.

Религиозно-патриотическая трагедия «Смольяне в 1611 году» явно пыталась ответить тем задачам «народной драмы», которые ставил Пушкин в рецензии на пьесу Погодина — понять, каковы «струны сердца» русских как нации и выразить «страсти сего народа». Конечно, масштаб дарования автора не позволил ему воплотить эти идеи на адекватном уровне — трагедия растянута, стих и слог ее страдают очевидными несовершенствами. Однако в начале 1830-х гг. театральные успехи обеспечивались не одними художественными достоинствами.

Премьера «Смольян» состоялась в Петербурге 26 января 1834 г., через десять дней после первого представления «Руки Всевышнего» Кукольника (15 января 1834 г.). Последнюю сопровождал успех, вызванный, как нам приходилось указывать, скорее ее лоббированием правительственными кругами, чем зрительским одобрением⁵⁷¹. Подобный контекст оказался явно невыгоден для пьесы Шаховского.

⁵⁷¹ См. нашу работу «Слово – музыка – идеология в русском театре 1830-х годов («Жизнь за царя»)) в наст. изд.

В 1830 г., прослушав «Смолян» в авторском чтении, собравшиеся у Жуковского литераторы «решили, что она должна произвести сильное впечатление над зрителями», а Пушкин предложил Шаховскому дать отрывок для публикации в «Литературной газете»⁵⁷². После постановки в Петербурге в 1834 г. уже упоминавшийся нами рецензент «Северной пчелы» заметил о «Смолянах»: «Как патриотическая пьеса, она имела успех на Театре» [СП: 1834. № 32. 9 февр., 127]. И все же далее двух спектаклей дело не пошло. Полагаем, что «Рука Всевышнего...» Кукольника невольно потеснила в репертуаре пьесу на близкий сюжет и со сходной, но не тождественной тенденцией.

Хотя пьеса Шаховского вполне вписывается в формулу «православие, самодержавие, народность», однако к официозной драме ее причислить трудно. Смоляне (народ), единые в своем патриотическом порыве, верные Богу и «московским государям», действуют в пьесе Шаховского уж слишком самостоятельно, без «указки» сверху; их руководители, хотя и носят боярские и княжеские титулы, уж слишком близки к простым горожанам. Кроме того, самодержавное начало, столь выдвинутое Кукольником, у Шаховского редуцировано. В результате «Смоляне в 1611 году», в отличие от «Руки Всевышнего...», не удостоились высокого покровительства. Скромная попытка стареющего и уже утратившего позиции драматурга создать *независимую, не конъюнктурную* национальную трагедию успехом не увенчалась. Вместе с тем, как нам представляется, в трудном деле становления национальной идеологии 1830-х гг. ей все же принадлежит законное место.

2002

⁵⁷² См. уже приводившееся письмо Шаховского С. Т. Аксакову [Русский архив 1873: 0473–0474]. Отметим, что речь шла о публикации речи Мезецкого (не Лизецкого, как указано в «Русском архиве»).

К ФОРМИРОВАНИЮ КОНЦЕПТА НАЦИОНАЛЬНОГО ГЕРОЯ В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX в.

Продолжая исследовать процесс формирования национальной идеологии в России и роль русской литературы первой трети XIX в. в этом процессе, мы хотели бы затронуть проблему, которая находится на пересечении многих его компонентов — вопрос о том, кто из персонажей русской истории, когда и почему был предложен на роль русского национального героя.

Начнем с процесса становления самой идеи национального героя.

Нетрудно убедиться в том, что XVIII в. этой проблемы не знает, хотя проблема героя (*ироя*) как таковая оказывается для него весьма актуальной. Панегирическая по преимуществу, русская поэзия XVIII в., казалось бы, заранее определила круг героев, или же тех, кого следовало «петь» в одах на победы — этих «в стихах реляциях» (как выразился «Чужого толка» хитрый лирик»). Трудность будто бы заключалась только в том, *как* именно следует героя воспевать:

... Вот штука, как хвалить
Героя-то придет! Не знаю, с кем сравнить?
С Румянцевым его, иль с Грейгом, иль с Орловым?
[Дмитриев: 280].

Между тем за этой кажущейся определенностью выбора героя стоял ясно осознаваемый и поэтами, и аудиторией социально-политический договор, строго регламентировавший попадание того или иного деятеля в число одических персонажей. Казалось бы, ода воспевает «храбрых россов племя», и круг ее героев может стать предельно широким. Так он потенциально и определялся ее создателем Ломоносовым:

Исчислите тьму сильных боев,
Исчислите у нас героев
От земледельца до царя
В суде, в полках, в морях и в селах,

В своих и на чужих пределах
И у святого олтаря [Ломоносов 1957: 90–91].

В реальности воспевали не земледельцев, а царей, и регулировала эти отношения власть и чаще всего сам монарх. Известная игра Державина на нарушении названной конвенции только подтверждает правило.

В стихотворении «Мой истукан» (1794) Державин ставит вопрос о возможности для поэта быть включенным в пантеон великих деятелей и создает, отчасти перефразируя Ломоносова, воображаемую галерею бюстов российских героев:

Священ мне паче зрак героев,
Моих любезных сограждан,
Пред троном, на суде, средь боев
Душой великих Россиян.<...>
В венце оливном и лавровом
Великий Петр, как жив, стоит;
Монархи мудры, милосерды,
За ним отец его и дед;
Отечества подпоры тверды,
Пожарский, Минин, Филарет,
И ты, друг правды, Долгоруков,
Достойны вечной славы звуков
[Державин. Соч.: I, 423–424]⁵⁷³.

Обратим внимание на иерархию: монархи (и на первом месте — Петр), затем — все остальные. Но «остальные» уже появились, и для нас важен акцент, сделанный на деятелях Смутного времени, внесение их в пантеон непосредственно за царями⁵⁷⁴, а также порядок имен в этом списке. Однако, как можно заметить, принцип «воспевания героев» даже в этом новаторском стихотворении меняется лишь отчасти.

Итак, традиционный герой оды — монарх, военачальник, государственный деятель (т. е. «высокий» по общественному статусу человек,

⁵⁷³ Типология героев у Державина, как и вообще в русской поэзии XVIII в., несомненно, нуждалась бы в специальном исследовании.

⁵⁷⁴ Ср. более позднее высказывание о Минине и Пожарском: «Сим бессмертным мужам подобает быть купно с скиптродержцами, зане доблестию и подвигами своими они досточестнее многих из них» [Львов П.: 70].

принадлежащий к «первым персонам»), и это вполне закономерно. Русский XVIII в. исходит из идеи государства, говоря определеннее — *религии государства*. Поддерживала это положение и эпическая поэма — высший жанр в литературной иерархии. Хотя создатель «Россиады» (1779) и писал в своем предисловии к поэме:

Воспевая разрушение Казанскаго Царства, имею в виду успокоение, славу и благосостояние всего Российскаго Государства; знаменитые подвиги не одного Государя, но всего Российскаго воинства, и возвращенное благоденствие не одной особе, но целому Отечеству: по чему сие творение и названо *Россиадою*. <...> Прославлю совокупно с Царем верность и любовь к Отечеству служивших ему Князей, его Вельмож и всего Российскаго воинства [Херасков: XXI]⁵⁷⁵,

— доминанты панегирической литературы это не меняло. Однако названная Херасковым идея отечества становится все более и более актуальной, и постепенно она начинает отделяться от идеи государства.

Вполне симптоматично появление в 1789 г. «Беседы о том, что есть сын отечества»⁵⁷⁶ с ее напряженной рефлексией над понятием патриотизма. Автор делает решительный шаг, разводя идеи государства и отечества, в то время как концепты «сын отечества», «патриот», «друг человечества» (можно без напряжения присоединить сюда и фонвизинского «друга честных людей») и «истинный человек» оказываются для него синонимами («Человек, человек потребен для ношения имени сына Отечества!» [Радищев. ПСС: 1, 216]).

В «Вестнике Европы» за 1802 г. Карамзин печатает программную статью «О любви к Отечеству и народной гордости», которая в 1812 г., в канун Отечественной войны, становится объектом полемического развития в речи А. С. Шишкова в «Беседе любителей русского слова» [Шишков 1825: IV]. Многие положения этих статей двух

⁵⁷⁵ Надо иметь в виду, что многие из сюжетов, избранных Херасковым для своих сочинений, потом активно разрабатывались писателями следующих поколений. Так, знаменательно его внимание к эпохе Ивана III (см.: «Царь, или спасенный Новгород, стихотворная повесть в 7 песнях») и к Смутному времени (трагедия «Освобожденная Москва»).

⁵⁷⁶ В течение долгого времени это сочинение приписывалось А. Н. Радищеву. В последние годы его авторство было оспорено [Западов 1993], однако для нас в данном случае существенна сама «Беседа», а не то, кто ее создал.

антагонистов достаточно близки⁵⁷⁷, и ведущая идея могла бы быть сформулирована словами первой из них: «Патриотизм есть любовь ко благу и славе отечества, и желание способствовать им во всех отношениях» [Карамзин 1848: 3, 468]. Карамзин прямо объявляет патриотизм политической категорией: «Мы излишно *смирены* в мыслях о народном своем достоинстве — а смирение в Политике вредно» [Там же: 469]. Заметим, что перенесение акцента с государства на отечество меняло идеологическую перспективу и значительно расширяло границы общественной инициативы (в том числе и возможности «незаконной» литературы) в построении идеологии, и выбор возможных персонажей — сынов отечества. Следующим шагом поэтому оказалось формирование так называемой *религии отечества*, под знаком которой идет идеологическое и — в этой своей части — литературное строительство.

Чуткий Державин еще в 1780-х гг. прямо назвал любовь к отечеству *богиней*. Задумав эпическую поэму «Пожарский», он несколько раз возвращался к этому так и не осуществленному замыслу. Один из вариантов начала поэмы звучал так:

Любовь к отечеству, богиня душ изящных!
 Воспой вождя тобой водимых русских сил
 [Державин. Соч.: III, 470].

Аллегория Любви к отечеству должна была появиться в виде богини и в самой поэме [Там же: 471]. Подобное олицетворение встречается также у Шишкова:

Что делает любовь к отечеству? С благостию в очах, с прозорливостию в уме, с истиною и правосудием в сердце, печется о благоденствии народном. Она в одной руке держит законы, а другой меч, и говорит народу: сии законы, начертанные мною на основании Божиих заповедей, суть ваша свобода; сей меч, держимый мною на поражение внешних и внутренних врагов, есть ваша безопасность <...>. Она говорит каждому сыну отечества: член великаго тела! Не отрывайся от онаго никогда <...>. Люби Царя и отечество делами твоими, а не словами [Шишков 1825: IV, 172–173].

⁵⁷⁷ О различиях между карамзинистским и шишковистским пониманием патриотизма мы писали в давней статье: [Киселева 1985].

С идеей отечества оказывается сопряжена и идея нации.

Патриотическая тема в новой огласовке дает сильный толчок к включению исторического ряда, т. е. сюжетов и героев русской истории, в репертуар актуальных тем для литературы и изобразительного искусства (последнее знаменательно: идеологи всех рангов рано оценили агитационные возможности визуального искусства).

Уже записка «государственника» Ломоносова «Идеи живописных картин из российской истории» (1764) [Ломоносов. ПСС: 6, 367–373]⁵⁷⁸ — текст, при всей своей конспективности и служебном характере, необычайно идеологически насыщенный — перечисляет 25 возможных сюжетов, в большинстве которых действующими лицами оказываются великие князья и цари. Конечно, предметы для будущих картин выбирались по поручению Екатерины II. Эти картины предназначались для украшения дворцовых комнат, что не могло не оказать влияния на сделанный отбор. Тем более знаменательно, что здесь среди монархов уже появляются чернец Пересвет, новгородская гражданка Марфа-посадница, а в качестве самостоятельных сюжетов — патриарх Гермоген, Минин и Пожарский. Отметим, что почти одна треть — 7 сюжетов — посвящена Смутному времени; это будет важно для наших дальнейших рассуждений. Ломоносов никак не обосновывает своего отбора и не приводит размышлений о дидактической функции идеи в целом, как кажется, из-за заказного характера текста и за очевидностью идеи для его заказчика.

Через несколько десятилетий такая потребность в рефлексии все же возникает, и Карамзин в статье «О случаях и характерах в российской истории, которые могут быть предметом художеств» (1802) последовательно и даже полемически-заостренно доказывает мысль об искусстве как «органе патриотизма», призванном «питать любовь к отечеству и чувство народное». Он конструирует позицию «холодных людей», «которые не верят сильному влиянию *Изящного* на образование душ и смеются <...> над *романическим патриотизмом*» [Карамзин 1848: 3, 565], и опровергает подобный взгляд. Карамзин считает, что «мысль задавать художникам предметы из отечественной

⁵⁷⁸ Статья была опубликована только в 1868 г. и не могла повлиять на сюжетные перечни Карамзина и его последователей (см. ниже).

Истории <...> есть лучший способ оживить для нас ее великие характеры» [Карамзин 1848: 3, 551]. Интересно наблюдать, как будущий историограф настаивает на том, что для достижения патриотических целей художник может не отличать исторической истины от баснословия, хотя в этой же статье заявляет:

В наше время Историкам уже не позволено быть Романистами и выдумывать древнее происхождение для городов, чтобы возвысить их славу [Там же: 563].

Другими словами, в науке «басни» отвергаются, а в области «художеств» для возбуждения «народной гордости» (чему и призвано служить искусство идеологическое) «романистом» быть не только позволено, но и необходимо. В переводе на современный язык: по Карамзину, идеологический дискурс питается исторической мифологией и, в свою очередь, участвует в ее создании⁵⁷⁹.

Другой аспект, важный для Карамзина:

Не в одних столицах заключен патриотизм; не одни столицы должны быть сферою благословенных действий художества. Во всех обширных странах Российских надобно питать любовь к отечеству и *чувство народное*. Пусть в залах Петербургской Академии Художеств видим свою Историю в картинах; но в <...> Нижнем Новгороде глаза мои ищут статуи Минина, который, положив одну руку на сердце, указывает другую на Московскую дорогу [Там же: 565]⁵⁸⁰.

⁵⁷⁹ Наглядной иллюстрацией такой позиции явилось последовательное появление в «Вестнике Европы» за 1803 г. двух сочинений Карамзина на одну тему: повести «Марфа-посадница, или Покорение Новгорода» и статьи «Известие о Марфе-посаднице, взятое из жития св. Зосимы».

⁵⁸⁰ Идея памятника Минину развивается Карамзиным и в статье «О любви к отечеству и народной гордости»: «Время Самозванцев представляет опять горестную картину мятежа; но скоро любовь к отечеству воспламеняет сердца — граждане, земледельцы требуют военачальника, и Пожарский, озаменованный славными ранами, встает с одра болезни. Добродетельный Минин служит примером; кто не может отдать жизни отечеству, отдает все, что имеет... Древняя и новая История народов не представляет нам ничего трогательнее сего общего, геройского Патриотизма. В царствование Александра позволено желать Русскому сердцу, чтобы какой нибудь достойный монумент, сооруженный в Нижнем Новгороде (где раздался первый глас любви к отечеству), обновил в нашей памяти славную эпоху Русской Истории. Такие монументы возвышают дух народа» [Карамзин 1848: 3, 565]. Характерно и то, что единственным именем

По следам карамзинской статьи появилось два довольно пространных сочинения, открыто эксплуатирующих приведенные выше постулаты. Это «Храм славы российских ироев от времен Гостомысла до царствования Романовых» Павла Львова и «Предметы для художников, избранные из Российской Истории, Славенскаго Баснословия и из всех русских сочинений в стихах и в прозе» Александра Писарева [Писарев 1807]. Отметим, что уже в последнем заглавии история, баснословие и художественные произведения нового времени «источниковедчески» уравниваются. Будущие шишковисты Львов и Писарев обильно цитируют статьи Карамзина из «Вестника Европы»⁵⁸¹ и, не смущаясь, продолжают его идеи.

Заметим, что во всех названных сочинениях от Ломоносова до Писарева существенный акцент делается на подвиге Минина, а у Львова четко обосновывается причина интенсивного обращения к Смутному времени и, в частности, к Минину. Найдено то слово, которое станет ключевым в становлении концепта национального героя — **«спаситель отечества»** («Прейдем все дни плача и стона России, а обратимся к спасителям отечества» [Львов П.: 69]⁵⁸²).

Особое место в процессе оформления интересующего нас понятия национального героя занимает статья Семена Боброва с программным заглавием «Патриоты и Герои, везде, всегда и во всяком» (1806).

русского патриота, названным в предисловии к «Истории государства Российского», становится имя Пожарского: «Пусть Греки, Римляне пленяют воображение: они принадлежат к семейству рода человеческого, и нам не чужие по своим добродетелям <...> но имя Русское имеет для нас особенную прелесть: сердце мое еще сильнее бьется за Пожарскаго, нежели Фемистокла или Сципиона» [Карамзин 1988–1989: 1, IX–X].

⁵⁸¹ В частности, воображаемый «кумир Минину», который описывает Львов, явно создается им «во след» Карамзину, хотя слог с головой выдает незадачливого эпигона Радищева и будущего приверженца Шишкова: «Зрак его <Минина. — Л. К.> одушевлен был тою рьяностию, кою подвизал он дух народа, изражая беды общия. Десная его лежала на персях у сердца, а шуйца простерта была в пылу глаголанья; туча скорби висела на бронях <видимо, опечатка и следует читать: бровях> его, из под которых блистал яркой огнь великой его души и драгоценныя слезы патриотическаго сердоболия, струились по ланитам, орошали окладистую его браду. Уста его были глаголющи» и пр. [Львов П.: 70–71].

⁵⁸² Это место из Львова цитирует потом Писарев, усиливая его перифразой: «Так, мы увидим, что и в самом гибельном положении великий дух спасителей отечества не терял своего величия» [Писарев 1807: 1, 112–113].

Бобров подходит к проблеме со стороны социально-политической: нация составляет единое тело⁵⁸³, и о ее характере можно судить, только познакомившись со всеми составляющими ее сословиями.

Представление о нации как о социально-политическом теле является прямым продолжением и развитием понятия о Церкви как Теле Христовом. На близость этих концептов косвенно указал митрополит Платон (Левшин) в своей проповеди в день памяти царевича Димитрия 15 мая 1803 г., произнесенной в Москве, в Архангельском соборе. Рассуждая о празднике как об исконно-русском, «свойственном» российской церкви, великий проповедник восклицает:

Кто же составляет Российскую Церковь? Мы, мы, православные россияне, ежели токмо есмь прямые и здоровые члены сего священнаго и таинственнаго тела [Платон. ПСС: IV, 571],

и далее говорит об уроках Смутного времени, которые должны извлечь для себя «члены» этого «тела» — «россиянин-гражданин» и «россиянин-христианин»:

Яко «граждане», обязаны мы крепко хранить между собой любовь и согласие, и общую пользу предпочитать собственной; а яко «граждане христиане», обязаны всещательно хранить священный залог веры и исполнять заповеди ея [Там же: 573]⁵⁸⁴.

С. С. Бобров вполне разделяет идею о патриотизме как служении общей пользе, но для него особенно существен акцент на всесословности этого чувства:

любовь к отечеству есть самое благородное и великодушное чувствование, но <...> оно не относится до одного известнаго класса людей в государстве <...> Не все ли члены тела участвуют в общей пользе онаго? — Так точно и в политическом теле [Бобров: 32].

Бобров строит всю статью как развернутое доказательство этой мысли:

Мы привыкли <...> удивляться геройским и патриотическим деяниям только в первом классе народа, т. е. в людях благороднаго состояния <...>

⁵⁸³ Мысль, актуальная и для Шишкова в его «Рассуждении о любви к отечеству» (цитата приводилась нами выше в другой связи).

⁵⁸⁴ Платон развивает здесь свои мысли, высказанные в проповеди 22 октября 1775 г., о которой см. далее.

Для чего же не удивляться тому же самому духу в людях других состояний, в людях не воспитываемых к такой цели, к какой дворяне, не призванных прямо к такому поприщу? [Бобров: 26, 29].

Закономерно, что Бобров обращается к Смутному времени и что его героем становится Минин. Сопоставляя нижегородского мещанина с его современником и сподвижником Пожарским, автор доказывает неоспоримое преимущество заслуг мелкого купца перед князем:

Природа, повинувась Всевышнему, и не взирая на родословия, воспламеняет кровь к благородным подвигам как в простом поселянине или пастухе, так и первостепенном в царстве. Она бы могла, кажется, с начала вдохнуть патриотическую силу в *Пожарскаго*; однако избранный ею сосуд был *Минин* [Там же: 36].

Минин, по Боброву, не просто собрал средства для ополчения, но и вдохновил на подвиг народ и самого Пожарского, был «первою действующею силою, первою побудительною причиною, и *Гением* хранителем; а *Пожарской* по всему был только орудием сего *Гения*, был только страждущею силою». Бобров называет Минина «русским *Сципионом*»⁵⁸⁵ и ставит его выше античного героя: «*Сципион* был благовоспитанный *Патриций* — из древняго поколения; а наш *Минин*, так сказать, *Руской Плебей*» [Там же: 38].

Интенсивность обращения к Смутному времени в литературе и публицистике конца XVIII – начала XIX вв. поразительна. А. Л. Зорин уже обратил внимание на многочисленные обращения к подвигу Минина и Пожарского в 1800-е – начале 1810-х гг. Исследователь связал это с актуализацией польской темы после второго и третьего разделов Польши и с взаимозаменяемостью антипольской и антифранцузской тем в условиях наполеоновских войн [Зорин 2001: 159–186]. Нам такое объяснение не представляется достаточным. Собственный анализ Зорина косвенно свидетельствует о том, что центр героической оперы Державина «Пожарский, или Освобождение Москвы», трагедии Крюковского «Пожарский», драмы С. Глинки «Минин» и др. аналогичных

⁵⁸⁵ Полагаем, что Бобров здесь полемически откликается на утверждение Львова о Пожарском: «Что в Риме были Эмилии, Камиллы, Цинцинаты и Сципионы, то все в едином зрела Россия» [Львов П.: 71]. О концепции Боброва см. также в нашей в статье «Кто был русской Иоанной д'Арк» [Киселева 2003].

текстов — не образ врага, а образы «спасителей отечества». Это же подтверждает и названная статья С. Боброва. Существенным при этом оказывается вопрос, кто из членов ведущей пары воспринимается как основной герой — Минин или Пожарский.

Наш анализ показал, что в литературе 1800-х гг. главным героем считается князь: даже в драме С. Глинки «Минин» одноименный герой занимает подчиненное положение по отношению к Пожарскому.

В 1806 г. Державин окончил «героическое представление в 4 действиях, с хорами и речетативами» «Пожарский, или Освобождение Москвы», посвященное любимому герою, о котором еще в начале творческого пути собирался писать эпопею. Опера, опубликованная в 1808 г., во многом развивала старый замысел, а также концепцию образа, выраженную в оде «На коварство»⁵⁸⁶. Пожарский изображен в стихотворении как образец «росса» и сына отечества:

Изсяк к отечеству в любви,
 Доволен без наград собой.
 Царя творец и раб послушный,
 Не ты ль, герой великодушный,
 Пожарский, муж великий мой?
 Ты спас от расхищенья царство,
 Ты власть монаршу утвердил,
 Ты сверг любоначалств коварство,
 Ты честь свою в себе сокрыл;
 Ни колесниц ты, ни трофеев,
 Ни громких хвал, ни мавзолеев
 Во мзду не получил заслуг;
 Одна лишь персть твоя осталась:
 В ней искра славы сохранялась,
 Которая возггла мой дух [Державин. Соч.: I, 231].

⁵⁸⁶ Полное заглавие оды, написанной в основном в 1789 г., но опубликованной только в 1798: «На коварство во время возмущения Французов, к чести князя Дмитрия Михайловича Пожарскаго, яко укротителя междоусобия и утвердителя монаршей власти». С 1808 г. публиковалась под сокращенным заглавием: «На коварство французскаго возмущения и в честь князя Пожарскаго» [Державин. Соч.: I, 223–237]. В примечаниях к этой оде Державин пишет о Пожарском: «Для редких его добродетелей, составляющих людей великих, он может включен быть, во всех временах и народах, в число наивеличайших» [Там же: 235].

В опере Пожарский также сделан гуманным, великодушным, добродетельным, однако характерно, что чуть ли не главная его заслуга, с точки зрения Державина, — отказ от власти: «не принял короны, от народа ему поднесенной <...>, а возложил ее на наследника по крови царской, учредя монархическое правление», — как сказано в предисловии «К читателю» [Державин. Соч.: IV, 131]⁵⁸⁷. Минину поэт также склонен отдать должное:

Когда Минин из пламенной ревности к своему отечеству, для избавления его от ига иноплеменных, принес на жертву все свое имущество, подвиг примером своим к тому же народ, присоветовав ему и в вожди себе избрать Пожарского: то как его иначе представить, как не горячаго, твердаго духа человеком, достойным во все времена почтения и удивления? [Там же: 132].

Однако Минин в пьесе — это достойный фон, позволяющий оттенить достоинства главного героя, о чем красноречиво свидетельствует следующая сцена:

Пожарский

Но в Русских есть еще душ неких превосходство,

Которых к истине животворит любовь.

(В сторону.)

Хотя, к несчастью, они и редки стали.

Палицын

В тебе подпору, князь, одном Россия зрит.

Минин

Надежда ты!

Пожарский

Хвалы излишния обидны.

Что́ сделать я могу? — Один скуделен щит.

Но властью ваша коль любовь меня почтила,

И продолжите вы ее: готов, друзья,

При ваших знаменах стоять, поколь есть сила.

Минин

Пролью в виду твоём мою всю кровь и я [Там же: 144].

Финальный хор, венчающий героическую оперу Державина, искусно соединяет в себе здравицу «духу Росса» и его воплощению — князю

⁵⁸⁷ Подробнее о мотиве отказа от короны см. [Зорин 2001: 182–185].

Пожарскому, поскольку именно он «скиптр возвратил царям своим» [Державин. Соч.: IV, 192]⁵⁸⁸.

22 мая 1807 г., еще до выхода в свет оперы Державина, состоялась премьера одной из самых успешных пьес русского театра 1800-х гг. — трагедии М. В. Крюковского «Пожарский». Создана она была в подражание Озерову, по стопам «Димитрия Донского», а также «Освобожденной Москве» М. М. Хераскова (1798), но это не помешало трагедии Крюковского продержаться в репертуаре до 1830-х гг.⁵⁸⁹ Крюковский, как и Державин, а вслед за ними — через четверть века Кукольник — ведет действие к избранию на царство Михаила Романова. Инициатором этого счастливого выбора является, конечно же, Пожарский, а Минин и другие герои его только поддерживают.

Минин у Крюковского, как и у Державина, также «не обижен». Пожарский говорит о нем:

Похвальной в низости величием блистать,
 Чем вышша сана блеск ничтожеством помрачать.
 Любовь к отечеству последняго в народе
 Возводит в сан вельмож знатнейших по породе.
 Не предки, Минин сам почтенный род начнет...
Обращаясь к Минину.
 Се он! се верный сын отечества идет [Крюковский: 18].

Однако и ответ Минина весьма характерен:

Я мужа славнаго почтеньем успокоен.
 Потомства поздняго вниманья ты достоин.
 Не ты ль в высокий сан вельможи облечен,
 И родом, почестью, заслугой отличен,
 С ничтожным мной в совет войти не погнушался,
 Когда совет сей благ для общества казался?
 Не именем ли я Пожарскаго живил
 Усердые, что народ к словам моим явил?

⁵⁸⁸ Сочинение Державина, несомненно, находилось в поле зрения Н. В. Кукольника, когда тот создавал свою пьесу «Рука Всевышнего Отечество спасла».

⁵⁸⁹ Успех «Пожарского» оказался фатальным для автора. Будучи награжден императором поездкой в Париж для изучения драматического искусства, Крюковский повредил здоровье удовольствиями парижской жизни и умер в 1811 г. в возрасте 30 лет, вскоре по возвращении на родину.

Кто собрал воинство? Под чьими знаменами
Толпились ратники безстрашными рядами?
В походе твердости всех боле кто имел?
Кто, ранами покрыт, ненастье бурь терпел
И дня палящий зной? С утра до поздней ночи
Чей был на страже слух, чьи не смыкались очи?
[Крюковский: 19–20].

При всей кажущейся близости многих реплик, связанных с Мининым, к идеям, высказанным в статье С. С. Боброва, установка в названных пьесах совершенно иная.

Бесспорное «лидерство» в иерархии исторических персонажей, заданной драматургией 1800-х гг., поддерживает и эпопея С. А. Ширинского-Шихматова, скромно обозначенная как «лирическая поэма в трех песнях», «Пожарский, Минин, Гермоген, или Спасенная Россия» (1807). Уже заглавие не оставляет сомнения в том, кто в ней наиболее прославлен, хотя поэт постоянно подчеркивает, что стремится достойно воспеть подвиги всех сынов отечества и спасителей России. Так, говоря о Минине, он пишет не только о его материальных жертвах, но и о военных подвигах:

Но кто еще с страны другой
Разит, мятет полки строптивых?
Се Минин, трепет нечестивым,
Се ты, России сын драгой! [Поэты 1790–1810: 376].

И все же — «Пожарский первый из достойных!» [Там же: 379], и венец его славы для Шихматова — также отказ от царского венца:

Велик, велик ты незабвенно
Кровавых множеством побед!
Но сей победою бескровной
Ты всех героев победил;
Смирясь пред властью верховной,
Превыше оной воспарил,
Проникнул славой в сонмы звездны. <...>
Гремите россу плеск безлестный,
Ему совместника в вас <народов мира> нет:
Един Пожарский во вселенной! [Там же: 383].

Обратим внимание на то, что перечисленные литературные и театральные события происходят на фоне проектов по увековечению памяти наших героев в изобразительном искусстве (что, напомним, планировалось уже Ломоносовым и Карамзиным). 2 марта 1807 г. Академия Художеств объявила конкурс в рисовальном классе на следующий сюжет: «Достохвальный подвиг Пожарского, когда он встав с одра болезни, спешит с пришедшими к нему Московскими гражданами подать помощь столичному граду, угрожаемому неприятелем» [Сборник Академии Художеств: 1, 493]⁵⁹⁰. Конкурс был объявлен по инициативе и на средства графа Северина Потоцкого. Однако если мы обратимся к письму самого графа к президенту Академии Художеств, то увидим, что он предложил несколько иной сюжет: «Царь Алексей Михайлович сооружает гробницу Минину» [Там же: 591]⁵⁹¹. Трансформация, как мы видим, знаменательная.

Примерно в это же время зарождается и другой проект, постепенно приобретший грандиозные масштабы — будущий памятник Минину и Пожарскому на Красной площади. Работу над первоначальной моделью И. П. Мартос начал еще в 1804 г. [Коваленская: 68]⁵⁹². Для нас интересно, что в своей программе, составленной перед началом работы, скульптор делает основной упор на роли Минина: «Минин возымел великое намерение спасти Отечество на самом краю гибели <...> во главе этого бесстрашного воинства Минин поставил Пожарского» [Там же: 69].

Между тем первоначальное название памятника, которое стало достоянием общественности (гравюра была опубликована в «Журнале изящных искусств» в 1807 г.), звучало следующим образом: «Князь Д. М. Пожарский и Косьма Минин, стремящиеся на избавление Москвы» [Там же: 70]. Лишь в варианте 1809 г. четко прослеживается идея, воплощенная позже в памятном всем монументе и в надписи: «Гражданину Минину и Князю Пожарскому благодарная Россия»⁵⁹³.

⁵⁹⁰ На этот факт обратил внимание и А. Л. Зорин [Зорин 2001: 161].

⁵⁹¹ Письмо датировано 15 декабря 1805 г.

⁵⁹² В этой превосходной монографии детально прослежены все этапы работы скульптора над проектом.

⁵⁹³ Характерным образом в этой надписи именам героев предшествует название их социального статуса, однако в силу омонимической природы слова «гражданин» и в силу

История становления замысла Мартоса показывает, что порядок имен в этой формуле отнюдь не нейтрален, он требовал от скульптора (как, впрочем, и от его заказчиков) серьезного идеологического и творческого решения. За ним, как мы хотели бы подчеркнуть, просматривается целая концепция национальной истории, далеко не всем тогда очевидная и не всеми принятая.

Возвращаясь к драматургии, подчеркнем, что трактовка образов интересующих нас исторических персонажей оказалась исключительно устойчивой, начиная от пьес конца 1800-х гг. и вплоть до «Руки Всевышнего» Кукольника. Пожарский не только оказывается центром всех действий, но сам Минин охотно уступает ему первенство. Ср. ответную реплику Минина на вопрос Палицына в драме Державина: «Но вождь ваш — ты?» — «Я? — нет! Пожарский, храбрый князь» [Державин. Соч.: IV, 138]⁵⁹⁴; и через 20 лет у Кукольника «Я? — Темный мещанин, / Посол большой Нижегородской рати! / Смирись, Казак! — Пожарский избран Русью» [Кукольник 1834б: 46].

В последующие десятилетия эпоха Смуты продолжала оставаться в центре внимания писателей и идеологов⁵⁹⁵. После 1812 г. этот интерес поддерживается исторической рифмой «1612–1812». Недаром Н. А. Полевой прямо указал на совпадение сроков битвы за Москву в XVII и в XIX вв.⁵⁹⁶, но еще ранее открытие памятника Минину и Пожарскому на Красной площади одновременно с закладкой храма Христа Спасителя на Воробьевых горах как памятника победы над Наполеоном закрепляло эту параллель в общественном сознании.

того, что в окончательном варианте памятника фигура Минина, бесспорно, доминирует, определение его социального статуса одновременно становится и высокой оценочной характеристикой.

⁵⁹⁴ Ср. ту же ситуацию у С. Глинки: «Будь Минин нам Вождем, начальствуй над полками» — «Бояре воинством должны повелевать... / Сам Бог их стражами Отечества поставил» и т. д. [Глинка С. 1809: 42].

⁵⁹⁵ О причинах обращения к Смутному времени в контексте идеологического строительства 1820–1830-х гг. см. в наст. изд. в статье «“Смольяне в 1611 году” А. А. Шаховского как попытка создания национальной трагедии».

⁵⁹⁶ Ср.: «Августа 24 го — день незабвенный в Истории нашей тем, что ровно через 200 лет потом он был ознаменован началом *Бородинской* битвы — рано утром завязался бой. Из Китая-города выступили Поляки, перешли через Москву реку» и т. д. [Полевой 1833: 22].

Постепенно в пантеон героев — спасителей отечества все активнее включается еще одна фигура эпохи 1612 г. — Иван Сусанин⁵⁹⁷. Катализатором явилась одноименная дума Рылеева (1822), выдвинувшая на передний план простонародного героя и подчеркнувшая в подвиге костромского крестьянина, наряду с патриотической, также и религиозную идею жертвенной гибели за отечество:

Скажи, что Сусанин спасает царя,
 Любовью к отчизне и вере горя.<...>
 Кто русский по сердцу, тот бодро и смело,
 И радостно гибнет за правое дело!
 Ни казни, ни смерти и я не боюсь:
 Не дрогнув, умру за царя и за Русь! [Рылеев: 154–155].

В то же время происходит интенсивная рефлексия над самим концептом национального героя, и основополагающим текстом становится «Орлеанская дева» Шиллера в переводе В. А. Жуковского (1824). Нам уже случилось указывать, что национальный герой, в понимании Жуковского, — это не просто лучший представитель народа, а богоизбранный сосуд, предназначенный свыше раскрыть миссию нации, определенную ей Творцом. Именно простонародный герой — «небесное дитя святой / Природы» наиболее способен стать орудием Промысла⁵⁹⁸.

На этом фоне следует рассматривать драму Н. В. Кукольника «Рука Всевышнего Отечество спасла» (премьера — 15 января 1834 г.) как событие в идеологическом строительстве 1830-х гг., санкционированное верховной властью, но вызвавшее далеко не однозначную реакцию в литературных кругах⁵⁹⁹. Как нам представляется, именно трактовка Кукольниковым идеи национального героя и принижение образа и роли Минина в событиях Смутного времени в наибольшей степени спровоцировали гнев Полевого в его рецензии на «Руку Всевышнего» [Полевой 1834: 499].

⁵⁹⁷ См. об этом в наст. изд. статью «Становление русской национальной мифологии в николаевскую эпоху (сусанинский сюжет)».

⁵⁹⁸ См. об этом в наст. изд. в статье «“Орлеанская дева” Жуковского как национальная трагедия».

⁵⁹⁹ О концепции пьесы см. в наст. изд. в статье: «Слово – музыка – идеология в русском театре 1830-х годов (“Жизнь за царя”)».

За полгода до премьеры драмы в июле 1833 г. сам Н. А. Полевой выступил в Москве с публичной речью «Козьма Минич Сухорукой, избранный от всея земли русския человек», которая была тогда же опубликована. Итак, тексты Кукольника и Полевого создавались независимо друг от друга практически в одно время, но их концепции принципиально различны.

Как показывает заглавие речи, Полевой продолжает развивать ту линию, которая была когда-то намечена С. С. Бобровым⁶⁰⁰. Минин для обоих — главный герой и главный спаситель отечества. Для доказательства своей мысли оба автора прибегают к полемическому противопоставлению Минина и Пожарского, что прямо не вытекает из тех источников, на которые они опирались в своих построениях, а явилось откликом на современную им культурную ситуацию.

Хотя в 1830-е гг. активно публиковались новые материалы и исследования по Смутному времени ([Устрялов 1831; Берх; Муханов 1834; Муханов 1835; Акты Арх.: 2, 1598–1613] и др.), наиболее популярным источником сведений о Смуте, как и во времена Боброва, оставалось «Дополнение к деяниям Петра Великого» [Голиков 1790: 2]⁶⁰¹. И. И. Голиков, в свою очередь, опирался (часто — просто перефразируя текст) на так называемую «Летопись о мятежах», на сказание Авраамия Палицына, на «Ядро Российской истории» [Летопись 1771; Палицын 1784;

⁶⁰⁰ Полевой нигде не ссылается на Боброва, однако даже если совпадения их — чисто типологические, то они тем более знаменательны. Отметим, что в своей последующей драматургической деятельности Полевой как будто исполняет программу Боброва, включившего в свою статью пересказ исторического анекдота о русском купце Иголкине и назвавшего его «наш *Сцевола*» [Бобров: 43]. «Историческая быль» Полевого «Иголкин, купец Новгородский» (1838) имела большой сценический успех.

⁶⁰¹ Во втором издании «Дополнение» было включено в общий перечень томов «Деяний» [Голиков 1840: 12]. Подтверждением тому, что Н. А. Полевой был внимательным читателем «Дополнения» Голикова, может служить второй эпитаф к его речи (слова Петра I на гробнице Минина). Источник не указан, однако цитата взята именно из «Дополнения» [Голиков 1840: 12, 514]. Голиков ссылается на устное свидетельство нижегородского епископа, сообщившего ему предание о посещении Петром гробницы Минина 30 мая 1722 г. В соответствующем месте основного текста «Деяний» этот рассказ отсутствует.

Ядро: VI, 338–364], а также на документы, опубликованные в «Древней Российской Вивлиофике»⁶⁰².

Количественно эпизоды, связанные с деятельностью Пожарского, у Голикова доминируют, однако это обусловлено принятым им хронологическим принципом описания. Как только, по выражению автора, «на позорище является Косьма Минин», ситуация меняется и инициатива передается ему:

...уже казалось всем верным сынам отечества погибель ея <России> неизбежима; уже все столпы онаго Бояре ничего к спасению ея предпринять не дерзали, не находя никаких к тому средств. В сие-то ужасное время предпримлет один человек великое намерение, противустать всем силам врагов России, и не допустить низринуться ей в бездну погибели. Ктож был человек сей? Не подумает ли каждый, что ему должно быть какому нибудь из первейших родов Российских, какому нибудь Российскому Вазе, собирающему тайно силы, с которыми-бы выступить нечаянно против сильных неприятелей? Но совсем противное сему открывается: сей человек никто иной, как купец Нижегородский, купец незнатный и промысел свой имевший от мяснаго торгу, именов Косьма Минин, а прозванием Сухорукий. Намерение дерзновенное и по видимому безумное, но сила Божия (по словам Апостола) является в немощи <...> Сей ничего почти не значащий, но безпредельною любовью к отечеству пламенеющий человек, имел от природы разум твердый и тонкий; он, непрестанно размышляя о несчастиях отечества своего, заключил, что к спасению его потребен один только человек, но такой, к которому-бы народ имел доверенность, который-бы известен был по опытам, что он храбр, честен, и пользу отечества предпочитающий всему на свете [Голиков 1840: 12, 443–444].

По Голикову, Минин сам избрал Пожарского к себе в сотрудники и в исполнители своего плана, и Пожарский с этим согласился: «Князь сей, выслушав его, нашел в нем человека колико усерднаго к отечеству, толико и умнаго; одобрил план его и вступил в оный с радостию» [Там же: 444]. Далее действия Минина и Пожарского описываются у Голикова как основанные на полной взаимной поддержке и сотрудничестве:

⁶⁰² См., кроме перечисленных, сочинения, несомненно, также находившиеся в поле зрения всех авторов конца XVIII – начала XIX вв., посвящавших свои сочинения Смутному времени: [Русская летопись; Щербатов].

Между тем Князь сей и Минин собрали из Нижегородцов из посадских людей <...>. Князь принимал всех приходящих под его знамена с привлекательною приятностию и ласковостию; но к особенной чести сего великаго человека сказать должно, что какия он ни делал учреждения и распорядки, то все делал и предпринимал с совету Косьмы Минина, почитая в нем виновника всему предприятию [Голиков 1840: 12, 447–448] (ср. также далее: «Князь, подумав с Косьмою...»; «Князь и Косьма»; «они» [Там же: 453, 455, 465, 474, 475] и др.).

Конечно, Голиков не упускает возможности и далее подчеркнуть заслуги Минина (ср.: «но честь окончания решительных битвы сей <24 августа 1612 г.> Летописи наши приписывают Косьме Минину» [Там же: 474]). Особое внимание автора к Минину проявляется и в финальном аккорде, когда после достижения победы речь идет о вознаграждении заслуг:

...обратились всех мысли и очи на виновников радости их, Князя Дмитрия Михайловича Пожарскаго и Косьму Минича. Они, признавая их за орудие милости Божией к ним, изливали, так сказать, пред ними сердца свои, живейшею благодарностию преисполненные, называли их своими избавителями и спасителями [Там же: 485].

И в этот момент оказывается, что воздаяние современников все же распределяется по социальному принципу, и купец Голиков не счел нужным этого скрывать. Тем не менее, автор прибег к специальному риторическому рассуждению, которое призвано было хотя бы гипотетически восстановить нарушенную гармонию. Пожарский получает боярский титул и вотчины,

...что касается до Косьмы Минича, — признает Голиков, — то не видно, чтоб ему при сем случае какое новое дано титло. Ибо в граммате о избрании Царя Михаила Феодоровича именован он тем только званием, какое он до того еще имел, то есть выборным человеком от всея земли; но какое-же титло может быть блистательнее сего? не превышает-ли он всех титл, какими только ни были награждаемы когда либо заслуги великих людей? Однакож надобно мнить, что толика к заслугам его признательность от всея земли не могла оставить его без награждения; в противном случае не почел-бы себя награжденным и сам Князь Пожарский, ежелиб видел оставлена без награждения того, кто был виновник толь счастливо произведеннаго им плана избавления отечества, и который разделял

с ним все труды и славу его. Впрочем сей великий человек почитал уже себя и без того весьма награжденным тем удовольствием, которое чувствовал он, зря возлюбленное отечество свое паки возстановленным, в коем толь великое имел он участие [Голиков 1840: 12, 486].

Таким образом, Голиков дает своим читателям материал для превознесения заслуг Минина, но старается всячески избежать противопоставления двух интересующих нас героев (в чью бы пользу оно ни происходило). И здесь он продолжает линию, намеченную митрополитом Платоном (Левшиным), проповедь которого цитирует без указания источника. Это «Слово на день Казанския иконы Пресвятыя Богородицы», сказанное Платоном 22 октября 1775 г. в Москве, в Казанском соборе. Перед нами знаменательный пример идеологического строительства, основанного на концепции государства и нации как единого тела. Проповедь посвящена урокам Смутного времени. По Платону, первый заключается в необходимости «общее добро почитать паче собственного своего. <...> Ибо когда все тело в изнеможении, — может ли тогда один член того тела быть здоров и цел» [Платон. ПСС: III, 424].

Второй, собственно, лишь развивает идею, заложенную в первом:

Вышепомянутая же история открыла нам, что к возвращению общего покоя <...> послужили некоторые из купечества, дворянства и духовенства⁶⁰³; и когда сии три состояния были в согласии и соединении, тогда все их предприятия увенчаны были благополучным успехом. Сие должно для нас служить величайшим и сильнейшим примером, чтобы всем родам государственным быть всегда в согласии и соединении. <...> Ибо если в едином отечестве один чин пренебрегает, презирает, притесняет другого, <...> от того столь же мало добра можно надеяться, как если бы в едином теле один член вооружался против другого [Там же: 425].

⁶⁰³ В таком же порядке Платон излагает в проповеди историю освобождения Москвы от поляков: на первом месте Минин («суд Божий <...> благоволил открыть ведро радости оттуда, откуда меньше всего можно было надеяться. Нижняго Новгорода незнатный купец, Кузьма Минин, <...> Божиим вдохновением возревновал <...>, к сему благому совету пристали другие» [Платон. ПСС: III, 423]); далее речь идет о Пожарском, а затем о Дионисии и Авраамии Палицыне. Минин, таким образом, отчетливо выделяется Платоном как главный инициатор дела спасения отечества.

Как уже очевидно из нашего предшествующего изложения, завет «Российского Златоуста» не нашел полной поддержки у его паствы. Дальнейшая логика развития сюжета о Минине и Пожарском в русской литературе и публицистике конца XVIII – первой трети XIX вв. явилась продуктом нового витка идеологического строительства, а в каждом конкретном случае — результатом авторского выбора.

Вернемся теперь к Н. А. Полевому и к ситуации начала 1830-х гг. Рассказ о подвиге Минина в речи Полевого вставлен в обширный исторический контекст⁶⁰⁴. В первую очередь, это описание ужасов Смутного времени, позволяющее автору еще ярче представить заслуги своего героя. Однако чисто риторическим приемом дело не ограничивается. Попутно Полевой кратко излагает свою концепцию становления российской государственности и причин Смуты. Характерным образом он начинает с эпохи Ивана III, весьма актуальной для 1830-х гг., но делает акцент не на формировании русского самодержавия, а на обретении страной государственной независимости. Другой важный для Полевого момент — это соперничество двух народов и государств — русского и польского — тот «спор славян между собою»⁶⁰⁵, который он считает движущей силой всей допетровской истории:

С самого начала самобытности Российскаго Государства, половины XV столетия, началась борьба двух народов, от одного рода происшедших, но различных языком, нравами, верою, правлением [Полевой 1833: 6].

В период же Смуты, по словам Полевого, «тяжко решался для России и Польши» «обширный, государственный вопрос»:

⁶⁰⁴ Необходимо остановиться на литературном контексте речи Полевого и его последующей полемики с Н. Кукольником. Как справедливо указал нам А. Л. Осповат, первостепенную роль играл здесь роман М. Н. Загоскина «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году» (1829) с его трактовкой эпохи Смуты, а также деятельности Минина и Пожарского. Характерно, что «Смольяне в 1611 году» Шаховского — национально-религиозная трагедия о Смутном времени — писались в том же 1829 г. Однако литературный контекст интересующей нас темы в русской культуре конца 1820-х – начала 1830-х гг. требует еще пристального изучения.

⁶⁰⁵ Не исключено, что Полевой прямо опирается на формулу Пушкина, т. к. далее он пишет: «Польша видела наступившее для нея время решения этой *народной вражды*, этого *векового спора*» [Полевой 1833: 7] (выделено нами. — Л. К.).

С ним соединены были: сохранение Русской национальности, возвеличение или унижение одного из двух непримиримых соперников, политическое бытие России и неприкосновенность Православной Русской церкви [Полевой 1833: 8].

Важно также и то, что причины этой государственной и национальной вражды (ср.: «вражда была вековая и *народная*, а вражда народная всегда бывает неистребима и страшна» [Там же: 8]) Полевой видит в стремлении обоих государств и народов к европеизации: «Поляки и русские мешали друг другу вдвинуться в Европу» [Там же: 6]. Вместе с тем, Полевой не увлекается антипольским пафосом, а напротив, показывает Польшу значительным и достойным соперником России. Проследим, как он характеризует польских военачальников: Жолкевский — «человек ума необыкновенного, мужества испытанного», «политик глубокомысленный» [Там же: 8]; «храбрый Войцех Залеский» [Там же: 21]; «Гетман Хоткевич, воин опытный и мужественный» [Там же: 10], «Хоткевич непрерывно выигрывал храбростью и устройством» [Там же: 23], «Хоткевич, не щадя себя, удерживал поле, одушевлял <поляков> своим примером» [Там же: 25]. Напротив, многие русские деятели характеризуются Полевым весьма нелицеприятно. Примеры здесь многочисленны. Приведем суммарную характеристику ситуации с русской стороны:

...не было и мужей государственных <...>; другие предали Сигизмунду; третьи опозорили себя изменою; некоторые хотели власти только для себя, и думали только о собственной корысти, не об отчизне [Там же: 9].

В первую очередь Полевой подразумевает Трубецкого, Заруцкого, но далее он говорит и о Пожарском — будущем герое — как о нерешительном и поначалу нестойком человеке.

Состояние России в эпоху Смуты оратор описывает весьма близко к тому, как характеризовалось в «Орлеанской девице» Шиллера, переведенной Жуковским, положение Франции в XV в. до появления на исторической сцене Иоанны (Жанны д'Арк). Коротко оно выражено Полевым в формуле:

Народ не знал, кому повиноваться. <...> Не было ни войска, ни денег, и кто же мог стать против сей казни Божией, устоять среди сих бедствий и врагов? [Там же: 10].

Именно в таком контексте появляется тема спасителя отечества, которая у Полевого связывается с идеей вмешательства Божественного Промысла. Тема вводится деликатно и риторически продуманно. Полевой прекрасно осознает ее потенциал и одновременно таящиеся в ней опасности. С одной стороны, употребление одного из имен Божиих в применении к человеку, пусть и в метафорическом значении, требовало большой осторожности, т. к. могло привести к кощунству. С другой стороны, сама логика такого словоупотребления с неизбежностью влекла за собой мотивы чуда и мистической избранности героя⁶⁰⁶.

Полевой начинает тему с риторического вопроса: «Где же спаситель твой, земля Русская?» [Полевой 1833: 11]. И сразу же вводит мотив ожидания чуда, поскольку утверждает, что земные средства к спасению отечества исчерпаны: человеческие усилия, даже при наличии доброй воли, не дают результата. Описывая защитников Москвы до прихода ополчения Минина и Пожарского, Полевой прибегает к оксюмору, можно полагать — невольному, но тем более характерному: «никем не руководствуемая, собрались безобразные толпы защитников» [Там же: 10] (курсив наш. — Л. К.). Появление Минина на исторической арене рассматривается как чудо. Обратим внимание на различия в акцентах между следующим ниже рассуждением Полевого и цитировавшимися ранее высказываниями Голикова и митрополита Платона, которые также склонны были подчеркивать провиденциальный характер деятельности Минина:

От чего и как, в душе незнатного, безсильного, безвестного человека вспыхивает пламень, оживляющий души, скрепляющий воли, умиряющий умы? Как западает в душу такого человека высокая, божественная сила, когда ни прежде, ни после, душа его не светила и не светится огнем сей непреоборимой силы? Неразрешимая тайна Провидения! [Там же: 13].

С точки зрения Полевого, то обстоятельство, что Минин является орудием Промысла, не умаляет его собственных заслуг. Напротив, чтобы стать «избранным сосудом», необходимы определенные личные качества, в первую очередь — смирение и твердость. Здесь важно

⁶⁰⁶ Можно предположить, что неумеренная эксплуатация этих мотивов в «Руке Всевышнего...» Кукольника вызвала дополнительное раздражение Полевого.

сопоставление с личностью Пожарского и ответ на вопрос, почему именно Минин, а не Пожарский становится подлинным спасителем отечества. Минин, — подчеркивает автор, — «сделался душою начала общаго дела, не смотря на свою незнатность, свое небогатство» [Полевой 1833: 14]. Однако дело не ограничивается простой констатацией этого факта. Можно сказать, что опыт чтения «Орлеанской девы» не прошел для Полевого даром. У него, как и у Шиллера–Жуковского, именно простой человек оказывается более подходящим орудием Промысла, более чистым «сосудом», чем его родовитые соплеменники.

Козьма Минич был торговец в Нижнем-Новгороде — он был мясник, человек преклонных лет, отец взрослого сына <...> Он не был ни богат, ни знатен. И этот человек сделал то, чего не сделали ни святители, ни савонники, ни Цари, ни воины; захотел разрушить то, что уже десять лет устраивали политика Папы и Иезуитов, сила Польши, измена, хищение — возстановить Русское царство, вырвать Москву из рук врагов, избрать Царя Отечеству, и тяжкий жребий России перебросить на голову Польши! [Там же: 13].

Полевой называет Минина «великий гражданин Русский» [Там же: 28], что вновь становится оценочной характеристикой, как и в случае с надписью на московском памятнике Минину и Пожарскому⁶⁰⁷.

Напротив, Пожарский для Полевого — всего лишь функциональный герой: «предводитель верных Русских дружин» [Там же: 17]. Стремясь соблюсти видимость объективности, автор старается не умалять его заслуг, но все же явно ищет способов его дискредитации. Так, Полевой специально подчеркивает, что в трудную минуту под Москвой «Пожарский совершенно упал духом. Не скроем слабости великаго человека: он хотел забыть самого себя, препятствия, труды, и предался слабости, свойственной жителям Севера...» [Там же: 18].

⁶⁰⁷ См. употребление слова «гражданин» в цитированной выше проповеди митрополита Платона 15 мая 1803 г. Ср. также у Карамзина: «Мы все граждане <...> личность каждого тесно связана с отечеством» [Карамзин 1988–1989: 1, IX]. Широко употребляется и слово «сограждане» — сыны одного отечества. Однако Карамзин использует слово «гражданин» и в значении «горожанин», «посадский»: «Время Самозванцев представляет опять горестную картину мятежа; но скоро любовь к отечеству воспламеняет сердца — граждане, земледельцы требуют военачальника» [Карамзин 1848: 3, 471].

Намек на слабость духа и на пьянство явно имеет здесь другую функцию, чем слабость к прекрасному полу, которой наделяет Пожарского в своей опере Державин. Там, согласно авторскому объяснению, это было призвано предотвратить излишнюю идеализацию и сделать образ более убедительным⁶⁰⁸; для Полевого, напротив, это дополнительное средство для выдвигания Минина как идеального героя и бесспорного лидера исторического процесса.

Если предшественники Полевого особенно прославляли Пожарского за то, что тот не возложил на свою голову царского венца, то Полевой подчеркивает скромное поведение Минина, который удалился от царского двора и умер в Нижнем Новгороде, не вмешиваясь в дальнейший ход событий.

Продолжая развивать свою концепцию в рецензии на драму Кукольника, Полевой, можно сказать, ставит точку в деле становления концепта национального героя. Он находит ту параллель, которая сразу же проясняет это понятие и окончательно определяет вектор его дальнейшего развития. «Один умный иностранец, — пишет Полевой, — разговаривая о русской истории, сказал: “У вас была своя *Орлеанская Дева*: это ваш *Минин*”»; и далее: «дух Божий вдохновляет мещанина Минина, как некогда вдохновил крестьянку Иоанну д’Арк» [Полевой 1834: 499].

Таким образом, национальный герой — это спаситель отечества, находящегося накануне гибели, и монарха как символа и отца нации. Таким героем может стать лишь «простой человек», чья принадлежность к родным «корням», не испорченным цивилизацией и «иноземным» влиянием, бесспорна. Такова крестьянка из французской провинции пастушка Жанна д’Арк, таков нижегородский мещанин Минин, таков костромской крестьянин Иван Сусанин, который был окончательно «утвержден» на эту роль после создания оперы Глинки «Жизнь за царя».

⁶⁰⁸ Ср.: «...он <Пожарский> герой высшей степени, человек самый добродетельный, великий, каковых мало история представляет и каковым я его представляю, придав ему слабости, не победа которых, никто великим почитаться не может» [Державин. Соч.: IV, 131].

Полевой нисколько не спорит с исходной идеей пьесы Кукольника — иными словами, с тем, что Россия была спасена Божьим Промыслом, равно как и с тем, что избрание на царство Михаила Романа было залогом ее благополучия. Его полемика сосредоточена на том, *кто* явился орудием Промысла.

Концепция Кукольника в этом отношении, действительно, мало чем отличалась от позиции его драматургических предшественников. Вынесем сейчас за скобки настойчивое стремление автора продемонстрировать примеры непосредственного вмешательства «руки Всевышнего» в события русской истории начала XVII в. Нас в данном случае более интересуют его иерархия земных спасителей отечества. И вот тут приходится признать, что «благородным героям» — Пожарскому, Трубецкому, Ржевскому — отводится в пьесе явно более значимое место, чем Минину⁶⁰⁹. Поэтому Полевой и недоволен тем, что у Кукольника «собрано вокруг десять действий, когда нет притом ни одного основного, на чем держалось-бы единство Драмы» [Полевой 1834: 503]. Он как будто не хочет замечать, что такое действие есть, что это — избрание на царство Михаила — и что вся пьеса направлена на подготовку этого финального пуанта. С точки зрения Полевого, пьеса должна была быть *не про это*.

Он довольно прозрачно указал на то, что драма «Рука Всевышнего Отечество спасла» «не выдерживает никакой критики» потому, что основана на неверной исторической концепции: «Подробности являются из основания, <...> и если основание плохо, то и все бывает неловко, несвязно и натянуто» [Там же: 505]. Полевой полемически противопоставил свою рецензию мнению «Сына Отечества и Северного архива», назвавшего «Руку Всевышнего...» «подлинно народной драмой» (или — в переводе на современный язык — «национальной драмой»). Автор «Истории русского народа» был убежден, что для «народной драмы» нужен и подлинно народный герой, и хотел видеть

⁶⁰⁹ Часто это делалось вопреки исторической истине. Так, Полевого особенно возмущало то, что Кукольник сделал Трубецкого «горячим, ревностным сыном Отечества, жертвующим ему своею гордостью» [Полевой 1834: 503].

в «Руке Всевышнего...» «драму Минина»⁶¹⁰ (как он несколько раз, оговариваясь, называет пьесу Кукольника).

Думается, сам Полевой, занятый развитием своей основной идеи, не заметил того, что невольно «поймал» Кукольника, указав на один из скрытых источников «Руки Всевышнего» — «Орлеанскую деву» Шиллера в переводе Жуковского⁶¹¹. Не углубляясь в этот сюжет, укажем только, что отчетливо ощущаемая вторичность Кукольника связана не с одними перепевами из трагедии Крюковского «Пожарский» и других пьес 1800-х гг. об эпохе Смуты — на что прямо указал Полевой⁶¹², но главное с тем, что на них накладывается риторика национальной исторической трагедии, почерпнутая из Жуковского⁶¹³. Конечно, драма Кукольника — это вульгаризация принципов национально-исторической и религиозной трагедии, привнесенных переводом «Орлеанской девы» Шиллера на русскую почву.

Недаром Полевой с раздражением указывал на то, что «отступления от Истории в Дrame Г-на К.<укольника> безмерны и несообразны ни с чем <...> Тут ни сколько и ничего нет Исторического — ни в событиях, ни в характерах» [Полевой 1834: 503], но особенно возмутило критика демагогическое соединение театральных эффектов⁶¹⁴

⁶¹⁰ «Минин и 1612 год — это гимн, ода, пропетые экспромтом Русскою душею в несколько месяцев» [Полевой 1834: 499]. Ср. также утверждение, что «событий с 1612 года <выделено нами. — Л. К.>, так и самого избрания Михаила на царство, ни сколько не должно сливать с Историей о подвиге Минина и Пожарского» [Там же: 500].

⁶¹¹ Сам Полевой, кстати, весьма критически отнесся к пьесе Шиллера, считая, что там «подвиг Иоанны составляет только эпизод», что включив в действие вымышленную любовь Иоанны к Лионелю и пр., «Шиллер собственно унизил Орлеанскую Деву» [Полевой 1834: 500]. Заметим также, что и Кукольник, возможно, также невольно выдает себя, когда называет компаньонку Марины Мнишек Иоганной, настойчиво подчеркивая ее «невинность»: «А эта дева... — Как она ужасна, / Холодная, безчувственная дева! <...> Она невинна!», — говорит о ней Марина [Кукольник 1834б: 29].

⁶¹² Напомнив о конструктивных принципах, на которых основаны пьесы Хераскова, Крюковского, С. Глинки, и сочтя их ложными, Полевой заключает: «Г-н К.<укольник> нисколько не продвинулся далее трех предшественников в сей Дrame» [Полевой 1834: 503]. Более того, критик считает, что «Крюковскому надобно отдать преимущество перед его последователем и соперником», т. е. Кукольником [Там же: 506].

⁶¹³ Сам стихотворный размер драмы, белый пятистопный ямб, был закреплен в русской драматургии Жуковским в переводе «Орлеанской девы».

⁶¹⁴ «Это самое последнее достоинство Дrame, и подобные эффекты найдете в каждой мелодраме», — едко заметил критик [Полевой 1834: 504].

с национальной идеей. В последнем обстоятельстве Полевой видел и причину энтузиазма публики на премьере «Руки Всевышнего»: «Каждое слово, близкое Русской душе, каждая картина, хоть не много напоминающая родное, могут возбуждать громкие плески» [Полевой 1834: 504]⁶¹⁵. В самом деле, если драма Кукольника чем-то существенным и отличается от сочинений его предшественников на сходную тему, то это безмерной эксплуатацией национально-религиозной идеи. Мысль о том, что Русь в эпоху Смуты была избавлена от гибели Божьим заступлением, так или иначе присутствовала во всех интересовавших нас произведениях. У Кукольника же не только концентрация выражений «Святая Русь», «Святая Церковь», «Русский Бог», «Русский человек», «Русская столица», «Русское Царство» и т. п. превосходит всякую меру, но и мотивы чуда, богоизбранности героев, спасительного вмешательства Божественного Промысла в ход истории встречаются слишком часто, чтобы восприниматься в изначальном глубоком смысле.

Каждая тема получает у Кукольника предельное, логически не мотивированное риторическое развитие и оттого способна произвести противоположный ожидаемому эффект. Приведем лишь один пример, касающийся развития темы жертвы за отечество. Умиравший Пожарский завещает пришедшим к нему нижегородцам свое имущество, но далее следует отнюдь не «функциональное» расширение темы:

Вам завещаю все: жену и сына...
 И, — Русь огню отмщенья предавая, —
 Сожгите их! — Да изверг иноземец
 Не поругается моей супруге
 И сироту Князей в полон не возьмет! [Кукольник 1834б: 24].

⁶¹⁵ Полевой любопытным образом продолжает мысли рецензента трагедии Крюковского «Пожарский», писавшего: «Нет трагического содержания, нет характеров, следовательно нет и трагедии <...>. Освобождение Москвы есть конечно достопамятнейшее событие в отечественной истории: но оно не достаточно для трагедии <...>. Сочинитель едва мог набрать три акта, и их принужден был растянуть, чтобы сколько-нибудь походили на драматические. Все это было замечено любителями театра еще при первом появлении трагедии *Пожарский*; но тогдашние обстоятельства давали ей важное достоинство по известным причинам» [ВЕ: 1810. Ч. 54. № 23. 235–236].

Ему вторит Минин, молитва которого о выздоровлении князя строится как заклинание с постоянным усилением, совершенно выводящим текст за рамки молитвенного обращения к Творцу, принятого в православной традиции:

Всех порази смертельно косою,
 Но дай ему все наши жизни вместе! <...>
 Осыпь меня болезнями, страдаьем;
 Пусть дочь моя умрет в недуге тяжком;
 Пусть сын неблагодарность мне окажет;
 Пусть муки все от ада и земли
 На дом мой, на меня спадут <...>
 Терзай меня на раскаленных углях; <...>
 Карай меня небесными стрелами [Кукольник 1834б: 25–26].

Концепция, как и поэтика «Руки Всевышнего...» явно оказались не на уровне тех ожиданий, которые связывал с пьесой автор и независимый рецензент Н. А. Полевой, до того причислявший себя к почитателям Кукольника. Между тем Кукольник, при всей конъюнктурности, явно стремился сказать новое слово в русской драматургии. Избранное им заглавие фактически вводило пьесу в ранг мистерий, столь популярных в романтической традиции. Недаром устами Минина действие в «Руке Всевышнего» определено как «ряд чудес», венчает который чудо избрания на царство Михаила Романова. Конечно, Всевышний ни при каких обстоятельствах не мог выступить в роли героя пьесы (отсюда и характерный сдвиг в заглавии — *Рука* Всевышнего), хотя попытки косвенно «настаивать» на таком беспрецедентном решении были предприняты:

Заруцкий
 А кто у них Начальник?
Казак
 Я спрашивал, и мне сказали: — Бог [Там же: 36]⁶¹⁶.

Сам Кукольник определил жанр пьесы как драму, однако в сочетании с заглавием «Рука Всевышнего Отечество спасла» это жанровое определение следует уточнить: перед нами национально-религиозная

⁶¹⁶ Ср. слова Пожарского: «Нет, граждане! Безсильны б были мы, / Когда б не Бог присутствовал во брани!» [Кукольник 1834б: 88].

драма. В этой связи выбор столь разработанного в русском театре сюжета кажется во всех отношениях не случайным. Во-первых, эпоха Смуты к 1830-м гг. уже устойчиво воспринималась, по определению Зорина, как «ключевое событие народной истории» [Зорин 2001: 161]. Во-вторых, включение произведения в уже сложившуюся текстовую парадигму создавало условия для подчеркивания новизны творческого решения. Однако новаторства не получилось.

Как было отмечено выше, национальная драма требовала народного героя, а это условие в «Руке Всевышнего...» не было соблюдено. Кукольник отошел от той линии, которая уже была прочерчена усилиями Боброва, Мартоса, Рылеева, Жуковского, Полевого и др., и которой вскоре предстояло окончательно утвердиться в опере «Жизнь за царя»⁶¹⁷. По сути, в его пьесе дано старое решение проблемы национального героя — им вновь оказывается Пожарский. Именно он является у Кукольника главным спасителем отечества:

...Князь Димитрий
 Михайлович Пожарский, Царский Стольник;
 А с ним вся Русь от Волги до Днепра,
 От мразнаго Архангельска до Крыма;
 С ним усыпленные молитвой раны,
 С ним наконец благословенье Неба <...>
 Вся Русь горит его руки коснуться,
 Вся Русь к нему имущество несет
 [Кукольник 1834б: 41–42, 43].

Пожарский трактуется как Божий избранник, орудие Промысла, подобный Орлеанской деве. Он говорит о себе:

Так! Я — ничто! Я только меч Твой, Боже.
 Но быть мечем небесного всесилья
 Превыше всех честей и славы мира [Там же: 62],

а Марина Мнишек, обращаясь к нему, подтверждает: «Ты Божий меч, ты Божия гроза!» [Там же: 74].

⁶¹⁷ Любопытно отметить, что декабрист Рылеев оказался в этом плане более проницателем, чем верноподданный Кукольник.

Однако такое решение уже перестало удовлетворять духу времени. Через два года после премьеры пьесы Кукольника его друг М. И. Глинка в опере «Жизнь за царя» закрепил иной выбор.

Роль Жуковского в деле становления концепта национального героя на русской почве весьма значительна. Его перевод «Орлеанской девы», начатый в эпоху 1812 года и завершённый на пике развития декабристской поэзии, явился важным импульсом в этом процессе — но импульсом «скрытым», как часто бывало с Жуковским (яркий пример — его «келейное» участие в создании первой национальной оперы «Жизнь за царя»). Переход от переводной с немецкого пьесы, где французская крестьянка XV в. спасала свое отечество, к окончательному осознанию того, что в России есть собственная эпоха рождения национальных героев — эпоха 1612 года (однозначно рифмовавшаяся с недавней героической современностью 1812 года) и, следовательно, собственные Иоанны д'Арк (Минин, Сусанин), был исполнен колебаний и борьбы и занял в русской культуре двенадцать лет.

О НЕОЖИДАННОЙ ПОПЫТКЕ НАЙТИ «РУССКУЮ ИОАННУ Д'АРК»

В пантеоне русских национальных героев — спасителей Отечества в конце XVIII – начале XIX вв. доминировали мужские персонажи. Когда в период наполеоновских войн в русской словесности возник устойчивый интерес к эпохе Смутного времени, не терявший своей актуальности в течение нескольких десятилетий, внимание писателей закономерно сосредоточилось на «парных» героях — Пожарском и Минине. Причем в течение долгого времени в этой паре первый, «благородный» герой, оказывался ведущим: князь и полководец казался более подходящей кандидатурой на роль национального лидера, чем нижегородский мещанин. Однако чем дальше, тем более активно в качестве национального героя выдвигаются «простонародные» персонажи, и основным среди них становится костромской крестьянин Иван Сусанин⁶¹⁸. Важный толчок в этом процессе — появление на русском языке «Орлеанской девы» Шиллера в переводе В. А. Жуковского (1824). «Орлеанская дева» закрепила идею, согласно которой спасителем Отечества может стать тот, кто является орудием Божественного Промысла, и наибольшие шансы получал именно простонародный герой — «небесное дитя святой / Природы». Кроме того, «Орлеанская дева» актуализировала роль женского персонажа как избранного сосуда Провидения.

Начались поиски «русской Иоанны д'Арк». Первым кандидатуру на эту роль предложил Н. А. Полевой, хотя его выбор пал на мужского героя. В знаменитой рецензии на пьесу Н. В. Кукольника «Рука Всевышнего Отечество спасла» он писал: «Один умный иностранец, разговаривая о русской истории, сказал: «У вас была своя *Орлеанская Дева*: это ваш *Минин*»» [Полевой 1834: 499]⁶¹⁹. Буквально через год

⁶¹⁸ О становлении концепта см. нашу работу «К формированию концепта национального героя в русской культуре первой трети XIX в.» в наст. изд.

⁶¹⁹ За несколько месяцев до рецензии он выступил с публичной апологией Минину [Полевой 1833]. Однако первые попытки переосмыслить роль Минина были сделаны уже в конце XVIII в.

новую попытку найти «русскую Иоанну д'Арк», на этот раз женщину, сделал барон Е. Ф. Розен. Его решение было достаточно неожиданным, ибо переносило роль национальной героини с простой крестьянки на царскую дочь и вписывалось в самодержавный миф, в строительстве которого Розен в начале 1830-х гг. принимал активное участие.

Его трагедия «Дочь Иоанна III» была создана в 1835 г., но полностью опубликована только через пять лет — в 1840 г. [Розен 1840]⁶²⁰. Существенно, однако, что в печати появлялись отрывки: первый в апреле 1835 г. в «Сыне Отечества» [Розен 1835] (явл. 8–10, т. е. финал первого действия), а второй, под заглавием «Иоанн III и Аристотель», был напечатан в августе 1836 г. в пушкинском «Современнике» [Розен 1836б]⁶²¹. Это обстоятельство заставляет нас обратить на пьесу более пристальное внимание, т. к. она имеет отношение к общей структуре и замыслу пушкинского издания. Как явствует из письма Розена Пушкину, эпизоды были выбраны автором, но последнее слово он оставил за редактором: «Вот моя трагедия и отрывок, который я для вас предназначаю, если вы его одобрите» [Пушкин. ПСС-16: 14, 107].

Любопытно, что столь разные издатели, как Греч с Булгариным и Пушкин отобрали для публикации отрывки, где был выведен итальянец Аристотель Фиораванти⁶²², инженер, архитектор, строитель Успенского собора Московского Кремля. Думается, это не случайно. Это была находка Розена, во многом определившая своеобразие пьесы: Аристотель представлял в ней европейское начало. Хотя самодержавие и понималось в исторической драматургии 1830-х гг. как начало русское, однако *национальное* с неизбежностью подразумевало соотношение с *европейским* и предполагало обращение к проблеме «Россия – Запад». Как правило, у драматургов, в соответствии

⁶²⁰ Нумерация страниц в издании дается по разделам, поэтому титульный лист пьесы попадает на страницу 1, что и ввело в заблуждение библиографов, посчитавших оттиск из журнала отдельной книгой и ошибочно обозначивших место и дату: СПб., 1835.

⁶²¹ Здесь опубликованы явление 6 из первого действия и явление 3 из пятого действия; см. комментарий к публикации в «Современнике» В. А. Мильчиной.

⁶²² Упоминается он и в трагедии М. П. Погодина «Марфа, Посадница Новгородская», но в речи народных персонажей как «наемный немец Аристотий». У Погодина он характеризуется с точки зрения средневекового человека так, как и положено иностранцу: «И немец наш хитер: огнем, как дьявол, / Играет он — нечистая в нем сила. / Уж подлинно, что тысячи он лучше» [Погодин 1830].

с историческими реалиями любимого ими позднего средневековья, но и по следам пушкинского «Бориса Годунова», это была польско-литовская тема. Розену удалось найти поворот, который позволял ввести в дополнение к Литве еще Италию и Византию.

Выбор эпохи и фигуры монарха у Розена не был нов. Иван III как воплощение самодержавной идеи был в русской литературе достаточно разработан. Уже в повести «Марфа Посадница, или Покорение Новагорода», а затем в «Истории государства Российского» Карамзин вывел сложный образ сильного, жесткого и прагматичного политика, хотя не лишил его человеческих черт. М. П. Погодин в трагедии 1830 г. «Марфа, Посадница Новгородская» сделал Иоанна коварным, вероломным и корыстолюбивым, однако Пушкин, восхищавшийся погодинской пьесой, намекнул в письме к автору, что как раз образ Иоанна не принадлежит к сильным ее сторонам. Карамзинская трактовка оставалась ведущей, и Розен ее принял. Для своих целей он нашел в «Истории государства Российского» маргинальный эпизод сватовства великого князя Литовского Александра Казимировича к старшей дочери Ивана Елене, который действительно имел место в 1493–1494 гг.

Исторически о нем известно было мало, только то, что брак был чисто династический и политический, долженствовавший закрепить условия мира между Русью и Литвой. Елена (1476–1513) уехала в Литву, но, как показали позднейшие исследования, ее жизнь там не была счастливой. Возможно, даже смерть ее в возрасте 37 лет была насильственной. В XX в. ее имя как автора нескольких посланий в Москву к отцу, матери и братьям было включено в «Словарь книжников и книжности Древней Руси». В письмах она призывала соблюдать мир с Литвой [Лурье]. Стилизованные под русские фольклорные плачи, они стали памятниками дипломатической переписки.

Однако все это находится за пределами сюжета пьесы «Дочь Иоанна III», который сосредоточен вокруг душевной борьбы героини, влюбленной в своего родственника по материнской линии князя Мануила Рало (вымышленное лицо, равно как и интрига). Розеновская Елена вынуждена добровольно отказаться от своей любви во имя дочернего и государственного долга. На коллизии «добровольно /

принудительно» и строится один из идейных центров пьесы, что имеет прямое отношение к самодержавному мифу, разрабатываемому драматургом.

Розен пытается соблюдать исторический колорит. Он заимствует из «Истории государства Российского» исторические имена переговоров между Русью и Литвой — Петр Белый и Станислав Гастольд с литовской стороны, князь Иван Патрикеев — с русской⁶²³. Аристотель — также лицо вполне историческое. Правда, реальный итальянец умер примерно за восемь лет до происходящих в пьесе событий, но это можно считать незначительным хронологическим сдвигом, тем более что год его смерти точно известен не был. Эта фигура нужна Розену для того, чтобы ввести настоящий «европейский» характер и европейскую точку зрения. Именно такой эпизод, где Аристотель отвечает на вопросы Иоанна о принятых в Европе брачных обычаях, и появился в пушкинском «Современнике».

Но имеются в пьесе и более существенные отступления от исторического колорита, которые введены осознанно, в соответствии с основной идеей пьесы: Россия в конце XV в. становится у Розена европейской страной, воспринимает себя в европейском контексте и стремится преодолеть свою отсталость⁶²⁴. В результате розеновский Иоанн III делает свою жену Софью Палеолог не только советницей (как у Карамзина: [Карамзин 1988–1989: II, 201]), но и почти что соправительницей, что было отступлением от исторической правды. Однако права женщины, отношение к ней в обществе были для драматурга одним из главных признаков *европеизма* (вскользь эта тема была затронута уже в розеновской «Осаде Пскова», 1834). Более того, чтобы было больше похоже на Европу, Розен даже изобретает фантастический обряд посвящения в *русские рыцари* — «золотоносцы». Этой чести удостоивается Мануил Рало, которому жалуют золотые шпоры, саблю, горностаевую мантию и алмазный крест. «Теперь / Ты крестоносный рыцарь Русский!» [Розен 1840: 39] — говорит ему Иоанн.

⁶²³ Речь идет о событиях января 1494 г. [Карамзин 1988–1989: II, 154] (том VI, глава V).

⁶²⁴ Ср. [Карамзин 1988–1989: II, 216]. Карамзин с удовлетворением пишет о том, что Иоанн не переменял русских нравов, не «просвещал» россиян европейскими обычаями и отдает ему преимущество перед Петром I.

После своих первых драматических опытов в духе «Бориса Годунова» Розен в «Дочери Иоанна III» отказался от народных сцен и даже от персонажей из народа, и это сделало слог его трагедии более ровным. Уже не было необходимости составлять лексикон «русицизмов», типичных для его предшествующих опытов, чтобы понять, о чем идет речь (подробнее об этом [Киселева 2013а: 251]). Видимо, Розен учел предшествующие насмешки критиков, но Белинский продолжал над ним смеяться. По поводу сцен из «Дочери Иоанна III», напечатанных в «Современнике», он писал в «Молве»: «...отрывок из драмы, складом, ладом и прелестью стихов напоминающий “Дейдамию” Третьяковского. <...> ужасными виршами объясняется Аристотель с Иоанном III, который отвечает ему еще ужаснейшими» [Белинский-9: 1, 519]. Ко второй книжке «Современника» Белинский был вообще настроен очень критически. Справедливости ради отметим, что «вирши» Розена, хотя и не блистали искусством, не выходили за пределы уровня второ- и третьестепенных поэтов. Белинский же был возмущен тем, что «Современник» наполняется не только первоклассной продукцией. Он усматривал в этом ошибку издательской стратегии Пушкина, ориентировавшегося на «свой» круг, и это, по мнению критика, сужало возможности выбора. Однако вряд ли только проблемы слога и качества стихов волновали Белинского; ясно, что его не устраивала идеология розеновских пьес.

Носителем национальной идеи в «Дочери Иоанна III» оказывается царская семья — таким образом, в пьесе концепты уваровской триады «православие», «самодержавие», «народность» в их единстве воплощаются на персонажном уровне. И как бы ни был важен Иоанн, центральным характером в пьесе (вполне в соответствии с заглавием) становится его дочь. Нам интересен исток этого образа, на который Розен делает намек в немецком предисловии к автопереводу «Дочери Иоанна III». Он пишет, что в своей пьесе хотел «обойтись без злодейства и ужасов», «раскрыть область чистой красоты и напомнить своим современникам о высшем трагическом идеале» [Киселева 2013б: 7].

Как нам представляется, понимание Розеном этого трагического идеала было связано с Шиллером. Автор «Орлеанской девы» подчеркивал, что подлинно трагический статус его героиня обретает через

борьбу с чувственными искушениями. На этой же борьбе основана коллизия Елены в «Дочери Иоанна III». Соответствующие сигналы имеются и в тексте: у Розена героиня неоднократно (и несколько навязчиво) называется «девой» или же «русской девой». Конечно, по отношению к «Орлеанской деве» ситуация перевернута: Иоанна у Шиллера–Жуковского вначале исполнена лишь возложенной на нее божественным откровением миссией, она гибнет, когда поддается земному чувству. Елена, напротив, сначала борется за земную любовь — сама выбирает себе жениха, первая признается ему в любви (Розен связывает это с новым европейским воспитанием и оценивает положительно), но затем — под влиянием откровения — добровольно отказывается от земного счастья и принимает свой жребий. При этом к концу пьесы в Елене усилены небесные черты, она прямо называется ангелом. Великая княжна трактуется уже как спасительница двух народов от ужасов войны, и мотив «русской Иоанны д'Арк» вплетается у Розена в самодержавный миф.

Поскольку текст Розена написан на русском языке белым пятистопным ямбом, то непосредственным образцом для него была «Орлеанская дева» в переводе Жуковского. Упоминаем об этом потому, что когда речь заходит о второстепенных литературных явлениях (а русская историческая трагедия 1830-х гг. именно такова), то важно обращать внимание на то, как резонируют в них крупные явления и тексты. Без изучения таких рефлексов, такого рода литературного «ученичества» нет понимания литературного процесса.

Что касается образа Иоанна III, то, как уже было сказано, Розен придерживается апологетической трактовки, хотя царь показан и гневным, и пристрастным, и несправедливым⁶²⁵. Автор интерпретирует его как первого русского самодержца, помазанника, хотя Розену было прекрасно известно, что Иоанн не был венчан на царство. При Иоанне Россия (Розен, как и Карамзин, чаще использует такое наименование) выходит из своего одиночества, приобретает европейское значение. Литовские послы говорят: «Россия некий новый мир безвестный; / Европа просит сведений <...> / Не стоило и спрашивать об ней, / Когда она была улус татарский; / Ее недавно создал

⁶²⁵ См. сцену заточения в тюрьму Мануила, возлюбленного Елены.

Иоанн» [Розен 1840: 30]. Иоанн постоянно сравнивает свою державу с другими — с Италией, Литвой, Византией (упоминаются и политические союзники — «ручные волки» — Крым и Молдавия). Он признает, что его страна отстала от других по уровню образованности. Особенно женское воспитание и женская доля резко отличают Россию от Европы. Иоанн у Розена свидетельствует:

У нас девицам нет сердечных прав,
Сердечной льготы, выбора во браке,
Участия в общественном быту [Там же: 6].

Страстно любимая им дочь Елена — продукт нового, свободного воспитания, которое дала ей мать, Софья Палеолог. Елене ведомы «тонкости такие в деле чувства, каких не знают жены на Руси» [Там же: 4]. Это и привлекает к ней сердце отца, и вызывает опасение. Он говорит жене:

Гречанка ты — и в *Риме* возрела!
На севере, меж нами иностранен
Твой образ мыслей, образ чувств твоих! [Там же].

Однако Иоанн уже способен признать, что не вся правда в старине:

... старина обычая еще
Не есть весьма надежный признак правды.
Есть заблужденья вековья. Мы
Не целый мир. Желательно мне ведать
Других народов мнение о том [Там же: 55].

К участи Елены отец испытывает гораздо больше сочувствия, чем мать, которая жаждет для дочери короны (это трактуется в пьесе как византийская, а не русская позиция!) и не согласна, чтобы ее голову покрыл простой венок, хотя Елена признается: «Венок из русских роз / Дороже мне заморской диадемы» [Там же: 5]. Именно Софья устраивает в конечном итоге брак Елены с великим князем Литовским Александром⁶²⁶, от которого даже Иоанн готов отказаться, видя

⁶²⁶ Дипломатическое искусство, как и светское галантное поведение, тракуются как признак европейского (в том числе византийского) воспитания и оцениваются и как преимущество перед русским прямотушием, и как признак неискренности, двуличия. Например, в трудной ситуации русский «переговорщик» князь Патрикеев, плюнув,

мучения дочери. В отношениях с Еленой функции отца и матери меняются: «Я *мать* тебе, она ж тебе *отец!*» — говорит Иоанн [Розен 1840: 58].

Однако все «вольности» (мечты Елены о браке по любви, отеческая скорбь о несчастье дочери) кончаются там, где в дело вступает самодержавный принцип. Для Розена это не вопрос личных качеств монарха, не вопрос властолюбия. Царь у него действует по Божественному внушению. Иоанн признается жене:

Поверие народа, что Господь
 На ум Царей кладет благия мысли,
 Святою правдой явлено на мне:
 На все, что мне подобным откровеньем
 Сходило на душу — смело я дерзал —
 И чудная во всем была удача! [Там же: 23].

Решение о браке Елены было принято им после такого «откровения», которое его «в полночный час» «приосенило светлой думой» [Там же]. Бог внушает царям «державные помыслы», но за них приходится дорого расплачиваться, и розеновский Иоанн трактует их как суровый искус. В диалоге с Аристотелем, напечатанном в «Современнике», он излагает свое кредо: «От всех соблазнов мира отложись, / И, выстрадав величье, / <...> [быть] грозным богом для людей!» [Там же: 8–9]. В этом проявляется и величие, и трагедия самодержавной власти, во имя которой приходится жертвовать и собой («Я сердце скиптром царственным пронзил» [Там же: 9]), и родными.

От Елены также требуется *царственное* поведение: «Ты — Царственная дева — ты должна / Возвыситься над чувствием обычным; / Народов благо есть любовь твоя» [Там же: 48]. Поначалу Елена возражает на аргументы матери: «Как я могу причиной быть войны, / И ратных бед и смерти многих тысяч? <...> / Ужель должна Россия, как Афины, / Ценой детей купить постыдный мир?» [Там же]. Но откровение свыше дает ей новый взгляд на свою судьбу:

Мой ум прозрел... Инаков стал весь мир,
 И засияло в горних, и дохнуло

просто прерывает переговоры, а Софья Палеолог и литовские послы умеют добиться нужного результата.

Небесным духом Веры и Креста,
 Покорности, величия людского,
 Стратотерпенья кроткого и всех
 Блаженных добродетелей Сиона! [Розен 1840: 61].

И далее Елена рассказывает свое видение: в Литве ее торжественно встречает «гонимый чуждой верою народ, / По Церкви нам родной», она «на трон Литвы возносит Православье» и дарует вечный мир двум народам⁶²⁷. Это заставило ее забыть о своих разбитых надеждах на счастье и жить «в тот миг великим счастьем миллионов...» [Там же: 62]. Иоанн признает в этом «державное откровенье»: «Ужели ты девической душой / Уразуметь могла такое чувство, / Каким живет лишь мужественный дух / Помазанника Божьего?» [Там же]. Самодержавный подвиг — это божественное служение, оно имеет вземную природу и не знает различия полов.

Итак, самодержавный миф у Розена включает в себя историю о подвиге самоотречения, добровольной и спасительной жертвы во имя национальных интересов. Обязательным элементом сюжета становится божественное вмешательство, что, в свою очередь, подводит к представлению о божественной природе самодержавия и даже самодержца, и этот мотив также включается в повествование. Однако самодержавие в пьесе «Дочь Иоанна III» — это еще и *национальное* начало, и понять это помогает сравнение с Европой. Европейская оптика также становится частью самодержавного мифа, хотя вывод Розена предсказуем: *русское* — лучше *европейского*. Сила России — в самодержавии, а его отсутствие в европейских странах ведет их к упадку. Так, литовские послы в пьесе признаются, что их удельные князья от «мнимой» вольности бегут из Литвы к Иоанну в поисках сильной опоры, несмотря на то, что он лишает их уделов. Италия клонится к упадку, потому что там не находится сильного монарха, который мог бы объединить страну.

⁶²⁷ Текст Розена представляет собой близкий парафраз рассуждений Карамзина [Карамзин 1988–1989: II, 157]. Из Карамзина заимствованы многие колоритные детали: утрашающий взгляд Иоанна (у Карамзина сказано, что от него женщины падали в обморок [Там же: 215], утверждение, что царь — земной бог для россиян [Там же]).

В диалоге об этом Аристотель вводит еще одну тему — «художник и власть». Как он утверждает, в Италии все — художники, даже Лоренцо Медичи «писал для женщины любовные канцоны!» [Розен 1840: 8], а «художник, — царь / В волшебном царстве чувства и мысли; / Но в земском деле малый человек!» [Там же: 7]. Поэтому, как считает итальянец, пора величия миновала для Италии: эта старая нация вырождается, уступая место молодой — России. Заметим в скобках, что не все эти декларации следует принимать за прямое выражение авторской точки зрения. Аристотель выведен в пьесе как хитрый царедворец, который часто льстит Иоанну ради собственного блага. Однако тема величия России, несомненно, входила в программу Розена и отчасти — разумеется, не в такой прямолинейной форме — соответствовала и установкам «Современника».

Как мы видим, «Дочь Иоанна III» барона Розена далеко ушла от «Орлеанской девы», на которую, на наш взгляд, во многом ориентировалась (тем более, что речь идет о той же эпохе — XV веке). Не только скромные размеры версификаторского дарования не позволили нашему автору создать русскую версию шиллеровского сюжета. Барона в очередной раз подвела идеология. Он взялся за европейскую по масштабу проблему, включил в текст европейскую тему, ориентировался на высокий европейский образец⁶²⁸, но сюжет об исторической национальной героине — простой крестьянке, спасительнице Франции Жанне д'Арк — не поддавался переносу на фигуру никому не известной русской великой княжны, выданной замуж в Литву ради политических выгод. Функция спасителя отечества требовала отдельной фигуры — народного, а не царского персонажа.

Что же могло привлечь Пушкина в пьесе барона Розена, точнее — к избранным из ее сценам? «Современник» — журнал с яркой установкой на вписывание России, русской культуры и истории в европейский контекст, и сцены с Аристотелем этой установке вполне соответствовали. Кроме того, именно в них происходил откровенный

⁶²⁸ Думается, что Розену могла быть в той или иной огласовке известна пушкинская похвала погодинской «Марфе, Посаднице Новгородской»: «“Марфа” имеет европейское, высокое достоинство» (письмо М. П. Погодину; последние числа сентября 1830 г. [Пушкин. ПСС-10: 10, 250]).

диалог монарха и художника, высказавшего, наконец, правду в глаза царю. В них ставился и вопрос о границах власти отца-монарха над дочерью, и итальянец выносил русским нравам приговор с европейских позиций: насильственный брак «есть незаконный брак, / И срамный грех пред Богом и природой» [Розен 1840: 56]. Однако в общей оркестровке пушкинского журнала мог быть важен еще один момент: милость, оказанная монархом Аристотелю. В первой из опубликованных в «Современнике» сцен Иоанн обещал отпустить Аристотеля в Италию, если не состоится литовский брак. Во второй сцене Аристотель отвечает на вопрос царя о его надеждах на отъезд: «Моя судьба всегда была и ныне / Еще осталась в милости твоей» [Там же: 55]. И царь дарует Аристотелю милость, хотя Елену пришлось выдать замуж в Литву.

Этот мотив, прозвучавший во втором томе «Современника» в пьесе Розена, ясно перекликался с «Капитанской дочкой», предназначенной для третьего тома. Таким образом, у «Дочери Иоанна III» было свое место в мотивной структуре пушкинского издания.

КАРАМЗИНИСТЫ — ТВОРЦЫ ОФИЦИАЛЬНОЙ ИДЕОЛОГИИ (заметки о российском гимне)

Эта проблема была поставлена еще А. Н. Пыпиным. Одним из первых исследуя записку Карамзина «О древней и новой России в ее политическом и гражданском отношениях», Пыпин прямо связал идеи зрелого Карамзина с идеологией николаевского царствования: «Нельзя не заметить сходства и в самом осуществлении правительственного идеала с той программой, которую предполагал Карамзин <...> характер правления был именно тот патриархально-консервативный, который казался всеразрешающим и привлекательным Карамзину» [Пыпин: 110]. На прямолинейность такой трактовки указывал Ю. М. Лотман [Лотман 1992а: 194–195]. Однако возражать против наличия типологических переключек, а отчасти и преемственной связи между патриархальной утопией Карамзина и идеями официальной народности было бы вряд ли справедливо.

Ведущая роль вчерашних «арзамасцев» С. С. Уварова, Д. Н. Блудова, Д. В. Дашкова, занявших при Николае ключевые министерские посты, в формировании облика николаевской эпохи и ее официальной идеологии общеизвестна. Правда, пока еще «карамзинистский» субстрат в их позиции и деятельности в николаевский период никем не выделялся. Думается, что его исследование сможет дать интересные результаты и существенно продвинет изучение взаимосвязи литературы и идеологии в первой половине XIX в. Однако в настоящей работе нас будет занимать другой аспект: роль литературного творчества карамзинистов в становлении концепции официальной народности. Здесь интересен пример В. А. Жуковского.

События 1825 г. поставили поколение, к которому принадлежали и «арзамасцы», и новый император Николай I, в позицию «старших», ответственных за судьбы страны и ее культуры. Новая историческая роль, изменив статус, существенно переставила многие акценты в идеологической и политической позиции людей «арзамасского»

поколения, независимо от степени их близости к правительственным кругам. В условиях неудавшегося переворота вчерашний либерализм ощущался как неуместный почти всеми участниками событий. Ситуация диктовала необходимость компромиссов между обществом (которое представляли в основном литераторы) и властью. Как далеко зайдет этот компромисс, в первые годы николаевского царствования не было ясно ни одной из сторон поневоле начавшегося диалога.

Общественная роль, принятая на себя в новых условиях В. А. Жуковским, как и его участие в литературно-общественной жизни конца 1820-х – начала 1830-х гг. кажутся нам особенно интересными. Жуковский не только воспитывает наследника престола, формируя для России идеального (в своем понимании) царя. Он участвует в качестве идеолога, вдохновителя и исполнителя в крупнейших идеологических акциях начала 1830-х гг. — создании гимна «Боже, царя храни» и первой русской национальной оперы «Жизнь за царя»⁶²⁹. Эти произведения, как никакие другие, скрепили формулу, провозглашенную в марте 1833 г. карамзинистом Уваровым.

Мы привыкли связывать участие деятелей культуры в созидании официальной идеологии с их неблагоприятными личными качествами или конъюнктурными соображениями. Однако безусловная личная порядочность и полнейшее бескорыстие Жуковского всегда оставались вне подозрений. Ему нельзя приписать ни карьерных амбиций, ни жажды власти или материальных выгод, как Уварову, ни страха за прошлые политические грехи, как Булгарину, и им подобным. Как Карамзин в александровскую эпоху, несмотря на звание государственного историографа и личную близость к царю, занимал собственную, вполне независимую позицию «верноподданного гражданина», так и Жуковский в николаевскую эпоху оставался человеком внутренне независимым, невзирая на свою должность воспитателя наследника престола и близость к царской семье. Конечно, свою педагогическую деятельность Жуковский воспринимал как миссию, как исполнение гражданского долга перед Россией (вполне аналогично тому, как Карамзин воспринимал свою «Историю»). Нам представляется, что

⁶²⁹ Подробнее см. об этом в наст. изд. в статье «Становление русской национальной мифологии в николаевскую эпоху (сусанинский сюжет)».

на рубеже 1820–1830-х гг. Жуковский осознанно принял на себя культурную функцию Карамзина, и эта позиция не только принималась, но и предписывалась ему современниками, в особенности арзамасцами (ср. напоминание Вяземского в письме к Жуковскому от 21 ноября 1842 г.: «Не забывай, что у тебя на Руси есть апостольство и что ты должен проповедовать Евангелие правды и Карамзина за себя и за Пушкина» [Гиллельсон: 39]). Карамзинский и карамзинистский субстрат очевиден и в гимне «Боже, царя храни», о котором пойдет речь в настоящей статье.

Идея создания гимна принадлежала императору Николаю I, который поручил в 1833 г. А. Ф. Львову сочинить «народный» (т. е. национальный) гимн вместо игравшейся до этого при официальных торжествах мелодии английского гимна “God save the King”⁶³⁰. Значение предпринятого шага трудно переоценить. С точки зрения государственной идеологии, он как бы подводил черту под целым историческим периодом и открывал новый этап развития России как самодостаточной великой державы, обретшей, наконец, концепцию национального бытия и не нуждавшейся более в чужом гимне.

А. Ф. Львов рассказывает в своих «Записках», как он в минуту вдохновения сочинил музыку нового гимна и затем обратился к В. А. Жуковскому с просьбой написать слова к уже готовой музыке [Львов А.: 243]. Надо полагать, что обращение к Жуковскому было продиктовано не только его поэтическим авторитетом и высоким положением при дворе, но и тем, что мелодия английского гимна прочно ассоциировалась в России с его стихами 1815 г. «Молитва русского народа». При первой публикации в «Сыне отечества» [СО: 1815. № 48. 96] текст содержал семь строк и имел заглавие: «Молитва Руских (На голос: God save the King)». «Молитва» стала своего рода неофициальным

⁶³⁰ Традиция использования “God save the King” в официальных торжествах в России восходит к 1815–16 гг. Видимо, один из наиболее ранних случаев зафиксирован в Дерпте. Газета “Dörptsche Zeitung”, сообщая о праздновании дня рождения императора Александра 12 декабря 1815 г., упоминала о неоднократном пении русского “Gott erhalte den Kaizer” [Змигродский: 21]. Не следует полагать, что Россия в этом отношении представляла исключение. Еще в конце XVIII в. аналогичная ситуация закрепилась в Дании и Пруссии. В начале XX в. более двадцати европейских государств использовали в качестве своих гимнов вариации английского “God save the King” [Бернштейн: 20–21].

гимном. О его популярности свидетельствует рассказ М. А. Корфа о том, как лицеисты пели «Молитву» для Александра I, а также лицейское стихотворение Пушкина 1816 г.⁶³¹, представляющее собой вариацию «Молитвы» (на тот же «голос») с сохранением текста Жуковского в качестве первой строфы.

Таким образом, судя по выбору автора слов, новый гимн 1833 г. должен был (согласно мысли Львова и, надо полагать, Николая) не только отличаться от предыдущего «несанкционированного» гимна на чужую мелодию, но и перекликаться с ним. Жуковский, как явствует из текста, подхватил идею переклички и создал новую вариацию своего старого стихотворения:

1815 г.

Боже, Царя храни!
Славному долги дни
Дай на земли!
Гордых смирителю,
Слабых хранителю,
Всех утешителю —
Все низпошли!
[Жуковский. ПСС-12: 2, 77].

1833 г.

Боже, Царя храни!
Сильный, Державный
Царствуй на славу нам,
Царствуй на страх врагам,
Царь Православный!
Боже, Царя храни!
[Там же: 4, 23].

Однако даже простое соположение текстов со всей очевидностью обнаруживает разницу в акцентах, ведущую в конечном итоге к концептуальной разнице.

Прежде всего рассмотрим более внимательно первый текст. «Молитва», особенно если обратиться к полному тексту — «Молитва русского народа» (42 строки), варьирует темы английского гимна и, сохраняя связь с оригиналом, в то же время явственно переводит их на язык лирики Жуковского и включает в его поэтический мир.

«Молитва» следует метрико-ритмической схеме “God save the King”, но по объему превосходит его на две строфы (14 строк). В отличие от английского гимна, полностью сосредоточенного на монархе, Жуковский говорит о царе лишь в первой строфе. Именно она варьировалась потом в гимне Жуковского 1833 г. и вошла в состав его трехчастного цикла 1834 г. «Народные песни»: 1) «Боже, царя храни! /

⁶³¹ См. комментарии к пушкинскому тексту [Пушкин 1994: 684].

Сильный, державный...», 2) «Слава на небе солнцу высокому...», 3) «Боже, царя храни! / Славному долги дни...».

II–IV строфы «Молитвы русского народа» посвящены теме России, и любопытно, что «державные» мотивы здесь относятся к Отечеству, а не к монарху:

Перводержавную
Русь православную,
Боже храни!

Тема силы последовательно уравнивается в «Молитве» темой гуманности: «Гордых смирителю, / Слабых хранителю, / Всех утешителю» или миролюбия: «Царство... В силе спокойное», «Воинам мстителям... Миротворителям»⁶³². Третья строфа, посвященная воинам – хранителям отечества, сразу же дополняется следующей, развивающей идею блюстителей закона как «мирных» воинов. Одна (18-я) строка английского гимна: “May he defend our laws” развивается у Жуковского в тему подданных – защитников закона:

Мирных воителей
Правды блюстителей,
Боже, храни!
Жизнь их примерную,
Нелицемерную,
Доблестям верную
Ты помяни!

Последние две строфы «Молитвы» развивают любимую мысль Жуковского о покорности Провидению и о жизни по воле Провидения (симптоматично и замещение: Бог – Провидение). Обе строфы — треть текста — выключены из контекста темы «престола и отечества»:

О, Провидение!
Благословение
Нам ниспошли!
К благу стремление,

⁶³² Ср. вторую, весьма «воинственную», строфу английского гимна: “O, Lord, our God, arise, / Scatter her [his] enemies, / And make them fall! / Confound their politics, / Frustrate their knavish tricks” [British Lyre: 163]. Личное местоимение третьего лица заменяется в зависимости от того, кто царствует — король или королева.

В счастье смирение,
 В скорби терпение
 Дай на земли!
 Будь нам заступником,
 Верным спутником
 Нас провожай!
 Светлопрелестная,
 Жизнь наднебесная,
 Сердцу известная,
 Сердцу сияй!

Такой финал явно формирует и доминанту всего текста. «Молитва» объединяет всех «русских», независимо от положения и рода занятий, в единство, обозначенное в заглавии, — «народ»⁶³³. Но, что еще более показательно, в конце концов внутренняя «жизнь души» — отсвет небесной жизни и явление глубоко личное и индивидуальное — торжествует у Жуковского над всякого рода земной суетой и, в частности, политикой («Жизнь наднебесная... Сердцу сияй»)⁶³⁴. Так неожиданно, но вполне в духе Жуковского трансформируется текст, начавшийся, казалось бы, в однозначно-политическом ключе.

Вместе с тем очевидна и связь «Молитвы русского народа» с историческим контекстом 1815 г. — празднованием победы над Наполеоном⁶³⁵.

⁶³³ В английском гимне идея нации выражена в местоимениях “our” и “us” (“our gracious King”, “our God”, “our laws”, “our hopes”, etc.) и наиболее отчетливо высказана в 14-й строке: “God save us all!”. Однако в английском гимне идея нации однозначно связывается с идеей короля. Финальные строфы «Молитвы» Жуковского говорят о единстве *людей*, а не подданных. Царь входит в это единство не как правитель, а как человек. В английском гимне коллективное «мы» — это “all loyal souls” (26-я строка).

⁶³⁴ Мы вынуждены указать на ошибку, допущенную в замечательной статье С. С. Аверинцева «Размышления над переводами Жуковского», когда, вскользь упоминая «Боже, царя храни» (точнее было бы сказать «Молитву русского народа»), исследователь упрекает поэта в нечуткости к одиозному смыслу одной из составляющих слова «светлопрелестный». При этом Аверинцев почему-то считает, что у Жуковского сказано «жизнь *под*небесная», и пишет: «Его поразительно чуткое ухо <...> даже не отличало поднебесного от небесного, т. е., собственно говоря, наднебесного» [Аверинцев 1988: 275]. Удивительно, как С. С. Аверинцев не заметил, что Жуковский написал именно так, как он предлагает (*наднебесная*). Этот нюанс убеждает нас не только в стилистической, но и духовной чуткости поэта.

⁶³⁵ Характерно, что Бетховен под влиянием победы при Ватерлоо создал произведение «Победа Веллингтона», где, в частности, использовал вариации английского гимна

Именно в этот момент, когда Англия и Россия как союзницы вместе сокрушили Наполеона, не могло быть ничего обидного в том, что в России воспользовались для торжеств мелодией и идеей английского гимна. В 1815 г. совершенно закономерным было появление третьей строфы, специально посвященной воинам-освободителям:

Воинство бранное,
Славой избранное,
Боже, храни!
Воинам мстителям,
Чести спасителям,
Миротворителям
Долгие дни!

В этих строках для современников звучало напоминание о двух этапах только что закончившейся войны: изгнании врага из пределов отечества, совершившемся после отступления («мстители», «чести спасители»), и заграничном походе, принесшем мир Европе («миротворители»).

Вернемся теперь к первой строфе (или «Молитве русских»), поскольку именно она распевалась «на голос: *God save the King*», и здесь сосредоточимся на выраженной в ней идее монарха. На наш взгляд, именно уникальность исторического момента сделала возможным для Жуковского перевести славу, победоносность, равно как великодушие и гуманность в статус постоянных и неизменных характеристик русского царя (см. в первой строфе: «славный», «хранитель», «смиритель», «утешитель»). Напомним, что в английском гимне неизменными характеристиками монарха являются лишь милость и великодушие (“*gracious King*”, “*noble King*”), а победу и славу призван ниспослать ему Бог:

Send him victorious,
Happy and glorious...

(ср. также уже цитировавшуюся вторую строфу “*O, Lord...*”).

“*God save the King*”. Благодаря изобретенной механиком Мельцелем пангармонике эта мелодия раздавалась в середине 1810-х гг. по всей Европе. К. М. Вебер использовал вариации “*God save the King*” в кантате «Борьба и победа» и в «Юбилейной увертюре», также созданных под впечатлением от битвы при Ватерлоо [Бернштейн: 46].

Мы видим, что принадлежность «Молитвы» Жуковского к той краткой эпохе «славы и восторга», когда «чувства народной гордости и любви к государю» [Пушкин. ПСС-10: 6, 77] без натяжки и усилий отождествлялись в общественном сознании, легко вычленяется из самого текста. Для данного стихотворения время создания — не случайное обстоятельство, а факт, определивший его природу.

Обратимся теперь к гимну 1833 г. и посмотрим, как от перемены акцентов и перевода в иной исторический контекст меняется смысл текста.

Первая строка, дословно переведенная с английского “God save the King” и игравшая ключевую роль в «Молитве», отходит на второй план в смысловой организации гимна и становится просто рефреном. В тексте 1815 г. в качестве грамматического субъекта (имплицитно) выступает Бог, а царь является объектом Его действий. В гимне 1833 г. актантом является царь. Богу отведена роль патрона, гаранта успешности царских деяний. Ничья активность, кроме царской, теперь не требуется. В гимне нет ни воинов, ни стражей закона, а коллективное «нам», поскольку оно следует за «харизматическим» определением «державный», становится синонимом «подданных». С идеей царя теперь ассоциируется сила, мощь, харизма власти, слава (как синоним силы) и страх.

Эпитет «православный», имевшийся и в «Молитве», получает в гимне дополнительный агрессивно-полемический оттенок из-за сочетания с «царствуй на страх врагам». В строках 1815 г. «Перводержавную / Русь православную / Боже, храни» «православная» выступает в качестве постоянного эпитета (словосочетание «православная Русь» вполне можно трактовать как фразеологизм). Он указывает на некую особенность, присущую России по сравнению с другими государствами. Определение «перводержавная» уже включает в себе идею превосходства и, следовательно, содержит элемент агрессивности. Однако в «Молитве» его тут же уравнивает упоминание об имеющихся в «перводержавном» государстве несовершенствах:

Царство ей стройное
В силе спокойное! —
Все ж недостойное
Прочь отжени!

Заметим, что в гимне, по сравнению с «Молитвой», семантический ореол эпитета «православный» меняется еще и оттого, что он относится к другому слову — «царь православный». Здесь эпитет становится обозначением одной из функций царя — хранителя веры, исповедуемой его страной. Такое определение может быть рассмотрено и как указание на то, что царь в России — глава церкви. Вообще все эпитеты в тексте («сильный», «державный», «православный») — это не эмоциональные характеристики, а отсылки к царским должностям. Можно сказать поэтому, что гимн сконцентрирован не столько на идее царя, сколько на идее самодержавия.

Напомним, что создавался текст тогда, когда известная «триада» Уварова «православие, самодержавие, народность» была уже провозглашена (в циркуляре по министерству просвещения от 21 марта 1833 г., сразу при вступлении Уварова в должность министра) [ЖМНП: 1834. № 1. XLIX–L]. Новый официальный российский гимн, конечно, также должен был с ней соотноситься.

Известно, что как Николая I, так и Уварова более всего интересовал второй член формулы. Мы видели, что и гимн сосредоточен на идее самодержавия. У Уварова наименее разработанной была последняя часть «триады» — народность. Жуковский нашел для себя замечательное решение проблемы: идея народности, «не вместившись» в шесть строк, прямо выражена в заглавии, данном гимну уже в первой публикации — «Русская народная песня» [Жуковский 1833] (цензурное разрешение — 5 декабря 1833 г.).

Понятно, что слово «народный» означает здесь не «сочиненный народом», а «выражающий народные мнения, чувства», «написанный от имени народа» (такая трактовка, кстати, давала большой простор для манипуляции идеей народности в рамках официальной идеологии). Как уже отмечалось, «русский» означает «российский», подразумевая тем самым «всяк сущий» в России «язык». Предложенная нами трактовка текста находит подтверждение в словах самого Жуковского, сказанных им о гимне «Боже, царя храни» в статье «О происшествии 1848 года»:

Народная песня — <...> чудный родной голос, *все вместе* выражающий; в нем слышится совокупный гармонический привет от всех одноземцев,

живших прежде, к живущим теперь <...>, когда зазвучит для тебя народное слово: *Боже, царя храни!* вся твоя Россия, с ея минувшими днями славы, с ея настоящим могуществом, с ея священным будущим, явится пред тобою в лице твоего государя [Жуковский. ПСС-12: X, 11]⁶³⁶.

Естественно, что Жуковский прекрасно знал и помнил, что сам был автором этого «народного слова» (как и то, что первую строку он взял из английского гимна). Но он ощущал себя голосом нации, а не автором, передающим собственный внутренний мир, поэтому категория авторства по отношению к гимну утратила для него всякое значение.

Однако, возвращаясь к моменту создания «Боже, царя храни», следует уточнить, что исторический контекст 1833 г. представляла не только уваровская «триада». Было бы странно видеть в Жуковском лишь «подтекстовщика» чужой музыки (памятуя, что создание музыки предшествовало созданию слов) или чужих идей.

Жуковский недаром подчеркнул в гимне связь с собственным текстом 1815 г. и с английским гимном: вместе с ними оживала эпоха 1812 года и весь комплекс чувств и переживаний времени победы над Наполеоном. О том времени сам Жуковский писал:

О дивный век, когда певец царя — не льстец,
Когда хвала — восторг, глас лиры — глас народа,
Когда все сладкое для сердца: честь, свобода,
Великость, слава, мир, отечество, алтарь,
Все, все слилось в одно святое слово: царь.

Тогда любовь в сердцах подданных вызывала личность императора Александра:

Не власти, не венцу, но человеку дань.
О царь, не скипетром блистающая длань,
Не прахом праотцов дарованная сила

⁶³⁶ Принципиальная для Жуковского «анонимность» «Боже, царя храни» интересно соотносится с вполне реальными сложностями в определении авторства “God save the King”. Уже в начале XIX в. возникла полемика о том, кто же является автором столь популярного английского гимна. Одно время мелодия бесосновательно приписывалась Генделю (что косвенно указывало на авторитетность “God save the King”). Видимо, автором музыки и текста является Генри Кэри (Henry Carey), английский поэт и музыкант, умерший в 1743 г. [Бернштейн: 11–19; Яковлев: 983; Anthems: 134].

Тебе любовь народов покорила,
Но трона красота — великая душа
(«Императору Александру» [Жуковский-4: 1, 210]).

Ср. в «Певце в Кремле»:

За сладкий жребий наш: любить,
Как друга, властелина —
О, всемогущий Царь земли,
Тебе благодаренье! [Жуковский. ПСС-3: I, 205].

В гимне 1833 г. уже не могло быть упоминаний о чести, свободе, даже об утешении слабых; мысль о возможных несовершенствах державы также следовало отбросить. Но для того, чтобы гимн не звучал казенно и мог вызвать длительный отклик в сердцах тех, от чьего имени писался, нужна была лирическая струна (так явственно звучавшая и в послании Александру, и в «Молитве русского народа»). Был необходим искренний энтузиазм, поэтическое одушевление. Как писал Жуковский:

Поэзия живет свободой; утратив непринужденность, <...> она теряет прелесть; всякое *намерение* произнести то или иное определение, постороннее действие, нравственное, поучительное или (как нынче мода) политическое, дает движениям фантазии неповоротливость и неловкость — тогда как она должна легкокрылою ласточкою, с криками радости, летать между небом и землею [Жуковский. ПСС-12: X, 85].

Монархизм Жуковского был неподдельным, поэтому прославление самодержавной идеи никак не входило в противоречие с его убеждениями и душевным настроем. Однако Жуковский слишком близко знал Николая I, чтобы сказать о нем «трона красота — великая душа». Поэтому приходилось воодушевляться *идеями* самодержавия, а не личностью самодержца, что было нелегко Жуковскому, сказавшему: «Не власти, не венцу, но человеку дань». Поэтому на помощь пришел тот, давний, но не утративший силы и свежести восторг «славы двенадцатого года».

Ситуация начала 1830-х гг. весьма благоприятствовала подобным ассоциациям и параллелям. Как раз в момент создания «Боже, царя

храни» Пушкин писал о неизбежности «европейской войны»⁶³⁷. «Сближения с 1812 г. подогревались и неудачами польской кампании, победный исход которой рассматривался тогда делом спасения России. <...> Известный цикл стихотворений Пушкина 1831 г. <...> с точностью исторического документа выразил сложную гамму этих взывавших к памяти Отечественной войны патриотических настроений», — справедливо замечает А. Г. Тартаковский [Тартаковский: 191]. Исследователь показывает, как правительство Николая I стремилось использовать память 1812 г. для формирования официальной идеологии [Там же: 192–193].

В случае с гимном «Боже, царя храни» речь идет о счастливом сопряжении лирического настроения большого поэта, общественных ожиданий, вызванных особенностями исторической ситуации, с интересами николаевского правительства.

Первое публичное исполнение гимна состоялось в Москве, в Большом театре. Был собран грандиозный хор в 400 человек: «Все, что имело голос, что могло петь, соединилось и составило собой хор необычайный, единственный» [Соловьев Н. 1908: 8]⁶³⁸. Однако в целом описание вечера оставляет впечатление скорее красочного зрелища, чем идеологически осмысленной акции. Лучше всего об этом свидетельствует афиша:

В понедельник, 11 декабря <1833 г.>, Императорскими русскими актерами представлено будет: «Хороша и дурна, и глупа, и умна», водевиль в одном действии, переделанный с французского Дмитрием Ленским. После онаго французскими актерами представлено будет: “Simple histoire”, vaudeville en 1 acte de Scribe. В заключении спектакля дан будет «Праздник в лагере», большой военный разнохарактерный дивертисмент, в котором г. Бантышев будет петь в первый раз *народную русскую песню* с хором «Боже, царя храни», слова В. А. Жуковского, музыка г. Львова. Сверх оркестров Императорского Московского театра, будут участвовать в сем представлении полковья музыки. В оном дивертисменте будут № 1

⁶³⁷ См. письмо к жене от 6 ноября 1833 г. [Пушкин. ПСС-10: X, 355].

⁶³⁸ Н. Соловьев цитирует отчет о спектакле из «Молвы» за 1833 г. Отчет об исполнении «Боже, царя храни» в Москве был помещен и в «Северной пчеле», а в начале 1834 г. был опубликован и текст гимна [СП: 1834. № 4. 5 янв., 14].

по русски, № 2 татарский танец, №№ армянский, по казацки, по цыгански. Начало в 7 часов [Соловьев Н. 1908: 9–10].

Та смесь (впрочем, вполне в николаевском вкусе) из французских водевилей, военного дивертисмента, народных танцев, куда был помещен «Боже, царя храни», — независимо от намерений строителей, — принижала гимн самодержавной идее до уровня *couleur locale*, невольно ставила его в один ряд с характерными плясками (хотя последнее подчеркивало его «народность» и даже «имперскость»).

Зато первое, так сказать, официальное — в присутствии царя — исполнение гимна состоялось в Зимнем дворце 25 декабря 1833 г. при благословении знамен, в день празднования годовщины изгнания наполеоновской армии из пределов России. Думается, что этот день был выбран вполне осознанно. Следующее общественно значимое исполнение гимна состоялось на Дворцовой площади при открытии Александровской колонны 30 августа 1834 г. Так гимн «Боже, царя храни» был соединен для современников с памятью 1812 года.

Конечно, для Жуковского «Боже, царя храни» 1833-го года ассоциировался с «Молитвой русского народа» (1815), а косвенно и с «Певцом в Кремле» (1815–16 гг.), «Императору Александру» (1814) и др. текстами 1810-х гг. не только через посредство исторических ассоциаций. Их объединяла идея царя как средоточия национальной жизни, отца нации, живущего ради подданных-детей (ср.: «Царствуй на славу нам»). При всем различии в акцентах, по-разному расставленных в разных текстах, это смысловое ядро концепции царской власти сохраняется неизменным на протяжении всего творчества Жуковского и продолжает карамзинские идеи патерналистического самодержавия. Недаром в цитировавшейся статье «О происшествиях 1848 года» Жуковский связывает монархическое государство с семейством и домом. Он пишет о европейских народах, отвергших монархическую власть: «Я смотрел на них, как на сирот, без имени, без семейства, собранных под одну кровлю приюта, которая не есть для них отеческий дом», — и далее размышляет «о своем великом семействе, о нашей России», где сохранилось «благоговение перед святыней *власти державной*» [Жуковский. ПСС-12: X, 114].

Однако помимо переключек с идеями зрелого Карамзина нетрудно заметить и отчетливую связь «Русской народной песни» с карамзинистской поэтикой. Песня — один из любимых жанров карамзинистов и самого Жуковского. Характерно, что Жуковский настаивает на жанровом определении «Боже, царя храни» как песни, как бы подчеркивая ее лирическую природу. «Боже, царя храни», по замыслу автора, — это излияние чувства, которое рассчитано на *со-чувствие*, т. е. на чувствительную душу. Лучшее тому подтверждение — слова Жуковского о собственном восприятии своего произведения: «В душе моей глубоко, глубоко отозвались слова нашей народной песни *Боже, царя храни!*» [Жуковский. ПСС-12: X, 114].

Чувствительность, становясь программой поведения, легко вырождается в демагогию. Жуковский, разумеется, знал об этом. Ему приходилось достаточно тесно соприкасаться с персонажами, подобными «лазоревому полковнику» из «Сна Попова» А. К. Толстого. «Народная песня» «Боже, царя храни», сделавшись официальным гимном, тоже быстро превратилась в сильнодействующее демагогическое средство. Однако ни к личности В. А. Жуковского, ни к его намерениям это не имеет отношения⁶³⁹.

1998

⁶³⁹ Настоящая статья представляет собой часть большой работы автора о становлении официальной идеологии николаевской эпохи. Наблюдения над одним текстом, даже несущим такую сильную идеологическую нагрузку, как «Боже, царя храни», нельзя считать достаточным материалом для широких обобщений и выводов. Они лишь намечены в настоящих заметках, их развитие — задача следующего этапа работы. *Позднейшее примечание:* Задуманная книга о становлении официальной идеологии так никогда и не была написана, отдельные статьи представлены в настоящем сборнике. Однако «гимнологические» штудии были продолжены: [Киселева 2011]. Статья об использовании гимна в дореволюционной школе — «Неканоничный» канонический текст («Боже, царя храни» В. А. Жуковского в дореволюционной школе) — публикуется в наст. изд. в разделе «Педагогика как идеология».

IV. ТЕАТР МЕЖДУ ЛИТЕРАТУРОЙ И ИДЕОЛОГИЕЙ

СЛОВО – МУЗЫКА – ИДЕОЛОГИЯ В РУССКОМ ТЕАТРЕ 1830-х ГОДОВ («Жизнь за царя»)

Нас будет интересовать, как русский театр 1830-х гг. участвовал в решении той задачи, которая в течение нескольких десятилетий, с конца XVIII в., воспринималась как основная проблема искусства в целом — создание искусства *национального*. Причем в двух значениях, которые вкладывались в это понятие: создание высоких образцов, шедевров, которые нашли бы всеобщее признание и могли подняться до обще-европейского уровня («завоевать Европу»), и создание произведений, выражающих национальную идею, «дух нации», в романтическом понимании. Однако в России, как только проблема была сформулирована еще в самом первом приближении, она была сразу увязана с формированием официальной идеологии — правительственной доктрины, вырабатывающей общую стратегию развития государства и обнимающей сферы политики, просвещения, искусства и — в крайнем выражении — даже частной жизни.

Екатерина II сразу же оценила театр как, может быть, самый удобный рупор официальной идеологии: театр — массовый вид искусства, способный непосредственно и оперативно воздействовать на относительно широкий пласт общества, и одновременно предполагающий публичное выражение ответных эмоций со стороны зрителей, что делает эти эмоции подконтрольными и в достаточной мере управляемыми. Екатерина как драматург сама обратилась к созданию репертуара подчеркнуто национальной окраски, удачно эксплуатируя в своих целях сюжеты фольклора и русской истории (точнее — исторической мифологии), оформляя их переложения в пышные патриотические «действия» и «апофеозы» с богатыми костюмами, многочисленными театральными «эффектами» (в театре была великолепная машинерия, обеспечивавшая зрелищность постановок), а также музыкой, хорами, балетом, пантомимой (см.: [Щербакова: 14–26]). Словесному тексту принадлежала отнюдь не ведущая роль — это были

не столько драматургические, сколько театральные пьесы, рассчитанные более на сценическое воплощение, чем на чтение (конечно, формы и идеи таких «действ» широко заимствовались в Европе, но это не мешало им служить инструментом для воплощения русской национальной идеи).

На протяжении двух последующих царствований процесс формирования официальной идеологии был гораздо менее последовательным и достаточно противоречивым. Можно полагать, что более актуальными оказались мифы, формировавшие личный облик правителей страны; они заслонили задачу формулировки самостоятельной общегосударственной доктрины и отчасти стремились восполнить образовавшийся пробел. Идеология нуждается в мифах. Государственная, или официальная идеология в монархических государствах (и — шире — в государствах с харизматическим лидером) напрямую связана с личным мифом/мифами правящего монарха (или лидера).

Говоря о России второй половины XVIII – начала XIX вв., можно выделить — в самом первом приближении — следующие основные мифы. В екатерининскую эпоху — это миф о просвещенной монархине во главе великой империи: бедная немецкая принцесса благодаря своему уму и трудолюбию становится *русской* царицей, которую обожают подданные и уважают враги⁶⁴⁰. При Павле — это монарх-рыцарь, который в одиночку борется с мировым злом — Революцией, которая опутала всю Европу и проникает в Россию, даже в царский дворец. Для александровской эпохи — это конституционный миф, миф о монархе-европейце, который, наконец, дарует варварской России конституцию, хотя бы вопреки ее желанию (см. как косвенное и ироническое порождение: фантом Конституции — жены Константина — 14 декабря 1825 г. на Сенатской площади).

Национальная идея вырастает в государственный миф в николаевское царствование (хотя начинает формироваться еще в XVIII в. и имеет корни в допетровской Руси). При Александре национальная («русская») идея разрабатывалась в основном шишковистами, что часто придавало ей в общественном сознании иронический оттенок,

⁶⁴⁰ Екатерина II замечательно согласовала свой личный миф с задачей формирования официальной идеологии, связав их воедино.

а у императора вызывало прямое неприятие⁶⁴¹. Можно сказать, что в 1800–1810-е гг. идея национальной самобытности носила оппозиционный характер⁶⁴².

В николаевскую эпоху возникают конкурирующие национальные идеологии: правительственная концепция официальной народности, выраженная в уваровской «триаде», и оппозиционная славянофильская доктрина. Далее нас будет сейчас интересовать процесс формирования доктрины официальной народности.

Когда при Николае I вопрос правительственного руководства литературой и театром был возведен на уровень государственной задачи, после провозглашения так называемой формулы Уварова «православие, самодержавие, народность» идея национального искусства была уже категорически увязана с официальной идеологией. Сделалось по определению невозможным создать произведение, в той или иной мере связанное с национальной идеей, вне соотношения с идеями православия и самодержавия. Одновременно следует, наконец, признать, что триада Уварова потому и смогла стать такой краткой и емкой формулой, что выразила опыт многих десятилетий рефлексии над этой темой. В начале 1830-х гг. в России ей как самой общей идеологической доктрине, по сути, не было альтернативы. Вопросы и порой скрытую полемику вызывали ее толкования, т. е. то или иное конкретное наполнение триединой национальной идеи (открытая полемика в тогдашних цензурных условиях не допускалась), а не идея сама по себе.

Театру было суждено сыграть в расшифровке и переводе на язык искусства формулы «православие, самодержавие, народность» ведущую роль. Пример, к анализу которого мы хотим вновь обратиться

⁶⁴¹ Сейчас мы бегло касаемся судьбы национальной идеи (идеи национальной самобытности) в александровскую эпоху, о чем мы отчасти писали в наших прежних работах; см.: [Киселева 1982; Киселева 1985]. Вопрос об участии Карамзина, его статей в «Вестнике Европы», записки «О древней и новой России» в этом процессе еще нуждается в основательном исследовании.

⁶⁴² Укажем лишь, что совершенно особую роль в судьбе и изменении статуса идеи национальной самобытности сыграла Отечественная война (шире — эпоха 1812 года в целом).

в данной работе, — опера М. И. Глинки «Жизнь за царя»⁶⁴³ — может показаться тривиальным. В рамках историко-культурологического анализа мы хотим особо остановиться на *функциях* словесного и музыкального рядов в формировании первой русской национальной оперы, как она была названа современниками⁶⁴⁴.

Говоря о тривиальности примера, мы имеем в виду и кажущуюся очевидность соотношения текста и музыки в опере, и обилие критической и исследовательской литературы об опере Глинки. Казалось бы, многочисленные отзывы современной событию критики, журнальные и газетные публикации, а затем и богатая исследовательская литература должны были давно исчерпать все возможные аспекты проблемы. Однако в последние годы появился целый ряд новых публикаций, свидетельствующих как раз об обратном: интерес к сюжету отнюдь не снижается⁶⁴⁵ и, что характерно, в основном, вращается вокруг одних и тех же моментов: 1) в какой степени можно считать оперу произведением официозным и кто «виноват» в ее официозности; 2) интересовала ли опера современников или «премьера оперы, мягко говоря, не вызвала всеобщего ликования. Публика искренне скучала, слушая равнинно-долгие линии крестьянских хоров и видя на сцене громадное количество рубах и бород» [Чередниченко: 192].

Такой неослабевающий интерес к опере объясняется не только феноменом Глинки, но и скрещением в ней и вокруг нее проблем, до сих пор не изжитых в российском культурном контексте (чему подтверждением служит и упомянутое нами полемическое эссе Т. Чередниченко), а также неудовлетворительностью научного описания

⁶⁴³ Сошлемся на свою статью, где мы писали о развитии сусанинского мифа в русской литературе и о роли оперы Глинки в формировании этого мифа: «Становление русской национальной мифологии в николаевскую эпоху (сусанинский сюжет)» (см. наст. изд.).

⁶⁴⁴ «Этою оперою решался вопрос важный для искусства вообще и для русского искусства в особенности, а именно: существование *русской* оперы, *русской* музыки, наконец, существование вообще *народной* музыки», — писал сразу после премьеры «Жизни за царя» В. Ф. Одоевский [Одоевский: 119].

⁶⁴⁵ О «Жизни за царя» в культурном контексте 1830-х гг. писали американский ученый Thomas P. Hodge в своем интересном исследовании [Hodge: 141–144] и российская исследовательница Н. Е. Мясоедова [Мясоедова]. Знаменательным фактом является также воссоздание в середине 1990-х гг. в Большом театре в Москве оперы Глинки «Жизнь за царя» в ее авторской версии (с устранением переделок советского времени).

вопроса о соотношении искусства и идеологии применительно к ситуации России 1830-х гг.

Когда в 1834 г. М. И. Глинка вплотную приступил к работе над будущей оперой, которую задумал еще в конце 1820-х гг. именно как национальную, хотя еще не имел ни сюжета, ни драматургической идеи, он обратился за помощью к В. А. Жуковскому. Исследователи (сошлемся хотя бы на капитальный труд А. А. Гозенпуда [Гозенпуд 1969: 19–21] и на статью Th. P. Hodge'a) пришли к однозначному выводу об определяющей роли В. А. Жуковского в становлении драматургической стороны оперы. Жуковский не только дал сюжет, предложил кандидатуру либреттиста барона Е. Ф. Розена, но и сам написал свой вариант текстов арии Вани, всей финальной сцены, а также активно участвовал в процессе постановки оперы и разработал сценографию финала.

Активная роль Жуковского особенно привлекает наше внимание. Более того, как известно, в хлопоты вокруг оперы были вовлечены и В. Ф. Одоевский, и В. А. Соллогуб, и даже Пушкин. Создание оперы проходило под очевидным патронажем так называемого «пушкинского круга» или «литературных аристократов», которые и после премьеры продолжали активно влиять на общественное мнение о «Жизни за царя». Статьи Януария Неверова (в «Московском наблюдателе») и В. Ф. Одоевского (в «Северной пчеле» и в «Литературных прибавлениях к Русскому инвалиду») пытались убедить явно колебавшуюся в своих оценках публику, что она является свидетельницей торжества русского национального искусства.

«Об энтузиазме, произведенном оперою “Жизнь за царя”, и говорить нечего: он понятен и известен уже целой России» [Гоголь: 194], — писал Гоголь в «Петербургских записках 1836 года», опубликованных в пушкинском «Современнике», хотя сам оперы не видел, поскольку уехал из России почти за полгода до премьеры. Я. Неверов утверждал, что премьеры оперы была специально приурочена к годовщине со дня гибели Ивана Сусанина: «Он — в день смерти своей — является пред блистательною толпою, чтоб передать ей свои простыя возвышенныя чувства любви к родине и престолу» [Неверов: 375].

Вернемся к ситуации 1834 г. Жуковский, отклонив свою повесть «Марьяна роща», выбранную Глинкой для либретто, и предложив в качестве сюжета легенду об Иване Сусанине, перевел будущую оперу в патриотический регистр и, следовательно, сразу соотнес ее с традицией национально-исторической драмы. Этот жанр был популярен, но, главное, — в начале 1830-х гг. он принял на себя основную нагрузку по воплощению на сцене официально-патриотической идеологии.

Первой заметной пьесой в этом роде стала высочайше одобренная драма Нестора Кукольника «Рука Всевышнего Отечество спасла», впервые представленная на сцене 15 января 1834 г. В. Э. Вацуро называет ее «эталоном официозной исторической драмы» [Вацуро 1982: 346]. Обычно пишут об огромном успехе пьесы, что приходится считать преувеличением. Пожалуй, можно скорее говорить о глухом неодобрении публики, вызванном, как нам представляется, эстетическими причинами. Не только известная история с роковой рецензией Н. А. Полевого, но, главное, репертуарные сводки свидетельствуют скорее о сильном лоббировании пьесы, чем о зрительском одобрении: за первый 1834 г. «Рука» была поставлена 16 раз, что достаточно много. Зато в течение следующих 14 лет, пока она ставилась (до 1848 г.), она шла 17 раз, таким образом, за это время всего в Петербурге было дано 33 представления⁶⁴⁶ — цифра, которую по-настоящему кассовый спектакль легко превосходил за год-полтора.

Показателен отзыв Пушкина о Кукольнике в дневнике от 2 апреля 1834 г., полный обидного снисхождения и вместе с тем иронии по отношению к Кукольнику как к художнику:

Он, кажется, очень порядочный молодой человек. Не знаю, имеет ли он талант. Я не дочел его «Тасса» и не видал его «Руки» etc. Он хороший музыкант. Вяземский сказал об его игре на фортепьяно: *Il brédouille en musique comme en vers*. <Он лепечет в музыке, как в стихах> <...> Барон Розен имеет более таланта [Пушкин. ПСС-10: VIII, 32].

Отзыв отражал, как показывает ссылка на Вяземского, восприятие не одного Пушкина, а пушкинского круга (хотя Кукольник именно

⁶⁴⁶ См. репертуарные сводки в: [ИРДТ: 2; 3].

Пушкина считал своим злейшим врагом и так и не смог простить ему ни едва прикрытого пренебрежения в свой адрес, ни предпочтения Розена, которому Пушкин покровительствовал).

Имя Розена в сопоставлении с Кукольниковом возникает по вполне предсказуемой ассоциации: в 1833 г. Розен издал историческую драму «Россия и Баторий», которая очень понравилась Николаю, и как раз в это время — по личному распоряжению императора — шла работа над переделкой ее для сцены. В переделке активно участвовал В. А. Жуковский. Под новым названием «Осада Пскова» драма была поставлена, но успеха не имела. Не останавливаясь на драме Розена, подчеркнем факт деятельного участия пушкинского круга в становлении жанра, получившего явно официозную окраску. Причина нам кажется очевидной: задача найти художественно-адекватное воплощение патриотического сюжета и сделать это в рамках жанра, считавшегося наиболее удобной формой для выражения в театре национальной идеи, представлялась и Пушкину, и Жуковскому заслуживающей творческих усилий. Поле для возможных маневров было достаточно узким, тем привлекательнее была возможность достичь успеха. Задачи правительства и литераторов существенно пересекались, но все-таки не совпадали.

Выбор барона Розена в качестве либреттиста для Глинки был во всех отношениях не случаен, хотя нельзя не признать, что в истории «Жизни за царя» ему досталась самая неблагоприятная роль. Известно, что в ходе работы у него возникли конкуренты. В «Записках» Глинки есть выразительное место: «С Нестором Кукольниковом познакомили меня по случаю моей оперы, отрекомендовав его мне как лучшего в тогдaшнее время нашего драматического писателя. Он готов был писать для меня слова» [Глинка М.: 69]. Явно, что при всей неприятельности труда «подтекстовщика» причастность к созданию оперы делалась в музыкально-литературных кругах вопросом престижа. Кукольник становится одним из ближайших друзей Глинки, опера пишется в его доме, с Розеном Глинка конфликтует, но прекратить с ним работу не может, как сам пишет, «из уважения к В. А. Жуковскому».

Розен вложил в оперу и свой талант версификатора, и огромный труд, и личное одушевление (идея самодержавия как центра

национальной жизни была ему, несомненно, близка, что легко подтвердить сопоставлением «Жизни за царя» с его драмами «Россия и Баторий», «Дочь Иоанна III» и др.). И все-таки роль Розена — чисто инструментальная. Если бы кому-то вздумалось поставить текст Розена как драму, она бы провалилась, как провалилась его «Осада Пскова». В «Жизни за царя» музыка не просто доминировала (напомним, что в доглинкинской русской опере это было не так) — она несла основную смысловую нагрузку.

Вместе с тем можно со значительной долей уверенности утверждать, что и музыка Глинки, начатая им вне всякого сюжета, соединилась она с сюжетом «Марьиной рощи», вряд ли довыплотилась бы в национальную оперу и была провозглашена современниками поворотным моментом национального искусства. Музыканты могли оценить в музыке Глинки «особые формы мелодии и гармонии, которые определяют характер музыки того или иного народа» [Одоевский: 119]. Публике, чтобы оценить «русский характер» *оригинальной* музыки, причем в объемном произведении, нужен был сюжет как алгоритм восприятия, нужны были подсказки для включения привычных способов извлечения патриотических эмоций. Стратегическое решение Жуковского было безошибочным: чтобы «прозвучать», опера должна была подхватить сюжет у национально-исторической драмы и дать ему новое художественное решение через выразительные возможности другого искусства.

«Жизнь за царя» — это прямое сюжетное вторжение в драму Кукольника «Рука Всевышнего Отечество спасла», в которой речь идет о событиях конца 1612 – начала 1613 гг., о борьбе за освобождение Москвы от поляков, об ополчении Минина и Пожарского. Драма кончается сценой единогласного избрания Михаила Романова на царский престол. В опере действие происходит в то же время, только в другом месте, на фоне названных событий, но продолжается дольше и завершается торжеством коронации Михаила. Оба сюжета и их трактовка прекрасно вписываются в уваровскую триаду, однако идеологические акценты расставлены по-разному. В драме Кукольника, бесспорно, доминируют первый и второй компонент формулы.

Пьеса строится как буквальная реализация метафоры, заключенной в заглавии: все события описываются как результат прямого божественного вмешательства в судьбы Святой Руси⁶⁴⁷. Могущество «русского Бога» признают даже враги⁶⁴⁸, Русь прямо называется «избранным Царством»:

Погибли б мы до тла, когда бы Русь
Избранным Царством не была Господним! <...>
И Сам Господь за Русь Свою вступился
[Кукольник 1834б: 88].

В пьесе зрители становятся свидетелями чудес двух родов: воскресения и Божьей кары. К первому принадлежит исцеление умирающего Пожарского по молитве Минина, а также единодушное избрание на царство Михаила Романова путем тайного голосования:

О чудо!
Твою ль десницу не узнает грешник?
Единодушна Русь, единогласна!! [Там же: 98].

Второе — это смерть предателя Заруцкого, который погибает от ядра «русской пушки», стрелявшей из занятой поляками Москвы:

...сам Бог заговорил с Заруцким!
Он не успел еще воздвигнуть знамя, <...>
Как пушка русская его узнала
И пленница изменнику отмстила!.. [Там же: 81].

Заметим, что в первоначальном варианте Заруцкий погибал от рук казаков [Там же: 135], однако Кукольник предпочел пожертвовать динамикой действия во имя поддержки идеи непосредственного вмешательства «руки Всевышнего» в ход событий.

⁶⁴⁷ Само словосочетание «святая Русь» настойчиво нагнетается в тексте. Так, уже в начале первого акта в трех расположенных рядом репликах Минина оно повторяется четыре раза. Особенно характерен ответ Минина на реплику жены («Но кому же / Ты хочешь все отдать?»): «Святой Руси! / Есть у меня жена и дети, — знаю; / Но мне Святая Русь — роднее вас!». Ср.: «Святая Русь своих Царей имела, / Единственно на свете православных». См.: [Кукольник 1834б: 8–9, 93].

⁶⁴⁸ Ср. реплику Марины Мнишек: «О Русский Бог! Сильна Твоя десница! / Ты ослепил меня, ты отнял юность, / Ты отнял красоту, богатство, гордость, — / И, обнажив меня передо мною, / Ты грозно рек: живи своим стыдом!» [Кукольник 1834б: 30].

Присутствуют в драме и видения, причем визионерами становятся не только герои, чьими действиями непосредственно руководит Промысел (Минин и Пожарский), но и Марина Мнишек (ее образ Кукольник, видимо, пытался осложнить и сделать менее прямолинейно-отрицательным, чем образ интригана и корыстолюбца Заруцкого). Однако ударную идеологическую нагрузку несет последнее видение Пожарского в финале пьесы: вождь ополчения чудесным образом прозревает события, которые еще только должны будут произойти в Костроме (депутация бояр к «избранному Михаилу» и его колебания, принимать или не принимать царский венец), но главное — ему открыто великое будущее династии Романовых, и он видит самого Петра I:

О братия! Смотрите: это Он!
 Величием безмерным осиянный!
 На море стал могучею пятой —
 Из под пяты ряды ширококрылых,
 Огромных кораблей несутся в море!
 Земля дрожит от тяжести Его,
 А небеса Его главу вмещают!
 Неизмерим сей Русский полубог!
 В объятиях он сжал Святое Царство,
 Покровом обвивая многоценным
 Для нас еще непостижимых благ
 [Кукольник 1834б: 102–103].

Такое прямое обращение к идеальному двойнику правящего монарха было, конечно, по достоинству оценено Николаем, который недаром так покровительствовал пьесе Кукольника. Непосредственно за процитированными словами о Петре следуют строки, которые могли бы восприниматься как парафраз знаменитой тютчевской формулы, если бы не были написаны задолго до нее:

Святая Русь! Обыкновенный разум
 Судьбы твоей в себе вместить не может! [Там же: 103]⁶⁴⁹.

⁶⁴⁹ Заметим, кстати, что венчающая этот монолог Пожарского финальная реплика (Все: «Ура!») не могла не соотноситься с финалом «Бориса Годунова» и ремаркой «Народ безмолствует».

Концепция самодержавия тесно увязана у Кукольника с концепцией православия (Руси как православного царства). Самодержавие явственно обозначается в «Руке Всевышнего...» как конечная цель всех героических усилий спасителей Отечества. По словам Пожарского:

...Мне Бог определил:
Спасти Москву, Русь от врагов очистить,
Собрать народ всех званий, состояний,
И испросить у Господа — Царя [Кукольник 18346: 69].

Особенно подчеркнута мысль о «природном» и о «русском» царе:

Не будет Швед, не будет Лях Царем,
<...> Нам нужен Царь от православных предков,
От Царской крови [Там же: 70].

После сцены избрания Михаила эта идея получает и вовсе мистическое выражение:

Свершилось! Бог благословил отчизну!
Царь Михаил, помазанный от века,
Приемлет Русь в родительские руки —
И благо ей...⁶⁵⁰ [Там же: 101] (выделено нами. — Л. К.).

На идее царя-помазанника Кукольник останавливается особо: «Родясь, уже Царь будущий приемлет / Помазанье от Господа — Царя!» [Там же: 93]. Первая часть утверждения не могла не вызвать особого удовольствия Николая Павловича, получившего право на трон поздно и в силу стечения семейных обстоятельств. Не менее существенна вторая часть — уподобление (почти отождествление) царей земного и небесного, хотя и несколько смягченное последующим уточнением:

⁶⁵⁰ Слово «родительский» — при общеизвестном и упомянутом в пьесе — юном возрасте Михаила, конечно, отсылает к концепции *pater patriae*. Избрание на царство прямо интерпретируется Кукольником как брак, а царь называется женихом (опять реализация метафоры — «венчание на царство», причем развернутая: «Да снова Русь, на лоне Государя, / Согреется, окрепнет, расцветет!» [Кукольник 18346: 86–87]). Любопытно, что свадебная символика широко используется и в «Жизни за царя», хотя и с иным наполнением.

Царь на земле Господний представитель!
 Он мудростью небесною исполнен,
 Он крепостью небесной препоясан! [Кукольник 18346: 94]⁶⁵¹.

Пожарский, который является в пьесе главным выразителем самодержавной идеи, подробно разъясняет различия между избранным на царство вельможей («Считается смешным повиновенье / Тому, кто сам всегда повиновался!») и царем по рождению:

<...> Держава
 Не может быть наградой за труды,
 За личныя заслуги Государству.
 На то поместья, золотыя цепи,
 И знаки разные Монаршей ласки;
 На то чины, на то Царей вниманье,
 Народная любовь и одобренье, —
 А наконец Небес благословенье...
 А Царская Порфира — не награда! <...>
 А не рожденному от Царской крови
 Она тяжка, как Божие проклятье
 За святотатство!⁶⁵² и т. д. [Там же: 95].

Недаром искушение властью (предложение или самовольное желание принять венец) является пробным камнем добродетели героя.

Как мы постарались показать, «Рука Всевышнего...» предоставила современным ей читателям и зрителям развернутые и образцовые, с официальной точки зрения, истолкования двух первых компонентов уваровской триады. Очевидно, что столь прямолинейно-любое, однозначное решение не отвечало вкусам просвещенных зрителей и уровню «высокой» литературы. Однако с последним членом триады у Кукольника отношения складывались еще менее успешно, учитывая

⁶⁵¹ Интересно, что среди опущенных при постановке сцен оказалась и сцена с патриархом Еρμοгином, где власть патриарха трактовалась как некая параллель неограниченной царской власти. «Ты знаешь ли всю силу Патриарха? / Велю, — вся Русь падет пред Владиславом! / Скажу, — вся Русь на Польшу устремится!» [Кукольник 18346: 127] — говорит Еρμοген Гонсевскому. В окончательном варианте у Кукольника самодержавная идея не имеет иных аналогов, кроме Божьей воли.

⁶⁵² Для стиля Кукольника характерно утомительное «прокручивание» и педалирование, с легкими вариациями, одной и той же мысли, поэтому каждую цитату можно продолжать достаточно долго и находить ее аналоги в разных местах пьесы.

традицию воплощения темы народности в литературе, сложившуюся к началу 1830-х гг.

Формально все в порядке: народность трактуется в пьесе как простонародность, и народные сцены проходят через всю драму. Один из главных героев — простой мещанин Минин — подается именно как народный герой, воплощение всех национальных добродетелей, через которого действует сам Бог. Однако, по Кукольникову, главная добродетель Минина — смирение перед боярами. Его отказ вести народ на Москву:

Не нам, не нам спасти Святую Русь!

<...> Мы без вождя, так что же можем мы!

[Кукольник 1834б: 15]

— приходит в противоречие с его же собственным призывом: «Спасайте Русь, спасайте церковь, люди!!» [Там же: 13]. Кукольниковское «Мы без вождя...» — это, конечно, полемическая реплика к пушкинскому «кто будет нами править? / О горе нам!» и «то ведают бояре, / Не нам чета!» и т. п. То, что в «Борисе Годунове» дается иронически, у Кукольника превращено в идеал.

Наиболее показательны две сцены: отказ Пожарского от царства и избрание Михаила. В первой Пожарский, со свойственной для Кукольника безапелляционностью, провозглашает идею народа-ребенка и вкладывает в нее негативный смысл:

Вот видите, как детски,

Как легкомысленны порывы ваши!

Один сказал, не рассудив прилежно,

И новости готовы все предаться!

И кто вам право дал — такой Святыней

Располагать так произвольно? Дети! [Там же: 89].

То, что народ нуждается в постоянной опеке и, предоставленный себе, способен лишь к «изменам» и самоуничтожению, неустанно подчеркивается на протяжении всей пьесы. Не только от идеи народа-суверена, но и от представления о народе как о носителе нравственного начала у Кукольника не остается и следа. Народ как эхо повторяет то, что говорит лидер. В этом смысле Минин — не человек из народа, а вождь, на которого не распространяется общее правило.

Поэтому совершенно закономерно, что в пьесе Кукольника Михаил Романов избирается лишь боярами, в среду которых допускается Минин, смиренно отказывающийся от чести подать свой голос на выборах и даже сесть в присутствии бояр. Лишь после решения «высокого» собрания «вламывается в двери» (как сказано в ремарке) толпа народа, и ее представитель (Гражданин) доводит до сведения собора народное мнение, которое чудесным образом оказывается тождественным уже сделанному выбору. При этом Пожарский успевает «гневно» окликнуть: «Что это значит, Русь? Опять измена?», а народ — отступить перед князем [Кукольник 1834б: 100].

Кукольник здесь характерным образом непоследователен. В «Руке Всевышнего...» бояре не раз называются изменниками и даже главными виновниками несчастий, обрушившихся на Русь. Сам Минин обвиняет бояр в гибельных раздорах о «розрядах» и восклицает:

Нет, мужики мои, Нижегородцы,
Великодушнее, честнее были,
Когда свои пожитки приносили
На дар Руси [Там же: 44].

Однако тот же Минин, не задумываясь, отвечает на реплику Ржевского («По улицам несметныя толпы / Готовятся к избранию Царя... / Бояре не решат, решит народ»): «Пусть не мешается; ума довольно / И у Бояр...» [Там же: 92].

Подводя итог сказанному, подчеркнем, что в «Руке...» идеологическая задача или концепция слишком явно доминирует над драматургическим решением, и можно сказать, что Кукольник как драматург так и не смог до конца овладеть избранным сюжетом. В народной линии, как мы старались показать, этот «прокол» особенно очевиден. Однако, как мы полагаем, художественная неудача Кукольника была связана не только со слабостью его таланта или с политической конъюнктурой.

Вернемся теперь к «Жизни за царя». В своей предыдущей работе⁶⁵³ мы уже обращали внимание на проблему соответствия избранного сюжета

⁶⁵³ См. в наст. изд. статью «Становление русской национальной мифологии в николаевскую эпоху (сусанинский сюжет)».

идеям официальной народности. Напомним лишь, что здесь в центре внимания оказывается как раз проблема народности, проблема народного характера. Сусанинский сюжет дан у Глинки–Розена в трактовке, которую можно описать словами Гоголя из «Выбранных мест из переписки с друзьями»: «Его <дома Романовых. — Л. К.> начало было уже подвиг любви. Последний и низший подданный в государстве принес и положил свою жизнь для того, чтобы дать нам царя, и сею чистою жертвою связал уже неразрывно государя с подданным» [Гоголь: 246]. Сусанин представлен как самый высокий герой. Он жертвует не имуществом, как Минин, а жизнью, добровольно и осознанно отдавая ее во имя высокой цели.

В русском театре крестьянин был впервые поднят до масштабов трагического героя. Эстетически решить эту задачу было необыкновенно сложно. У русской драматургии начала 1830-х гг. фактически не было языка для выражения такой идеи (напомним, что посвященная Сусанину дума Рылеева — это лишь краткий поэтический текст). Тут была необходима поддержка языка иного искусства.

То, что не смогло выразить искусство слова, смогла выразить музыка. Недаром рецензенты сразу отметили: «Вся партия Сусанина и некоторые арии Вани написаны в стиле высокого, патетического» [Неверов: 381], «напев Сусанина достигает высшего трагического стиля» [Одоевский: 124]. Однако и в музыке такое решение было новаторским: «Мы до сего времени никогда не слыхали Русской музыки в возвышенном роде — ее создал г. Глинка» [Неверов: 381], «созданием сего нового характера он <Глинка. — Л. К.> получает право на почетное место между европейскими композиторами» [Одоевский: 124]. Не наше дело разбирать, почему музыкальное решение оказалось столь успешным (это дело музыковедов), для нас важно, что то, чего не достигал словесный ряд в отдельности, того достигла опера — жанр, удачно названный Неверовым «драматической музыкой».

И здесь настало время вновь обратиться к Жуковскому и Розену. Почему все-таки Жуковский не стал сам писать текст для оперы Глинки, хотя и сюжет, и задача в целом его очень занимали? Исследователи уже выдвинули несколько вполне правдоподобных объяснений, к которым мы, однако, хотим прибавить свои соображения.

Розен недаром выпустил в свет свой текст «Жизни за царя» еще до премьеры. Цензурное разрешение датировано 13 октября 1836 г., премьера состоялась 27 ноября.

Ход репетиций, за которыми следил и на которых присутствовал весь образованный Петербург, показывал, что публика будет считать автором оперы не драматурга (как было принято в предшествующей театральной практике), а композитора. Если Жуковский предпочел от начала до конца остаться «за кадром» постановки, то самолюбивый Розен отнюдь не желал мириться с положением на «вторых ролях». На титуле печатного текста «Жизни за царя» после заглавия первым стоит *его* имя: «Сочинение Барона Розена» и потом более мелким шрифтом: «Музыка М. И. Глинки».

Финальная сцена тоже приводится в издании в варианте Розена, а не Жуковского. Произведя даже беглое сопоставление этих двух финалов, мы убеждаемся в единстве идеи и разности исполнения, при совпадении целого ряда строк. Знаменитое «Славься...» у Жуковского дано с большими вариациями. Кроме того, он явно избегает агрессивных интонаций, типа реплики Собинина у Розена:

Наши молодцы жестоко
Отплатили палачам:
До последнего изрублен
Там на месте лютый враг!... [Розен 1836а: 71],

в этом месте у Жуковского звучит молитва: «Успокой, успокой, / Царь небесный, его...» [Жуковский. ПСС-12: 4, 24]. Вся сцена у Жуковского короче и динамичнее (притом, что и он стремится приладиться к музыке, а не пишет самостоятельный текст), но заключительные строки, которые у Розена сведены к тавтологии: «Царь идет! наш Царь идет! / Ура Царю! ура! ура!», у Жуковского развернуты в небольшую кольцевую композицию с вариациями, приводящими к легким, но чувствительным смысловым сдвигам:

Ура царю!
Воссел, во славе он, воссел на трон!
На славный русский трон!
В венце глава,
Греми, Москва! ура царю!

Греми ура! Царю! Москве!
Ура! ура!..

Здравица царю доминирует, но в нее вкраплена и здравица Москве, т. е. тому самому народу, который является действующим лицом финала («весь народ») и косвенно оперы в целом. Разница творческих потенциалов (при, казалось бы, полном единодушии авторов) дает разные рефлексy. Представим теперь, как могла протекать работа над оперой, если бы роль автора текста вместо упрямого, самолюбивого, но все же исполнительного и подчинявшегося диктату Глинки Розена взял на себя мягкий, но творчески сильный Жуковский?

Повествуя в «Записках» о работе над своей следующей оперой «Руслан и Людмила», Глинка рассказывает, как ее план был написан под пьяную руку приятелем чиновником Бахтуриным: «Бахтурин вместо Пушкина! Как это случилось? — Сам не понимаю» [Глинка М.: 88]. Даже если Глинка лукавит, то во всяком случае следующее свидетельство приходится принять за истину: «Стихи для либретто, кроме взятых из поэмы Пушкина, писали Маркович, В. Ф. Широков, Кукольник, Миша Гедеонов и я» [Там же: 102].

Данный пример наглядно подтверждает неписанный закон оперного жанра: для стихотворного либретто великие поэты не нужны, а, возможно, и излишни. Как удачно замечает С. С. Аверинцев, для вокальной музыки «нужны стихи, достаточно подлинные, чтобы вдохновлять, но не настолько сильные, чтобы сполна нести в себе всю музыку и этим делать всякую иную музыку в своем присутствии просто излишней» [Аверинцев 1988: 254–255]. Аверинцев недаром пишет об этом в работе, посвященной Жуковскому-переводчику, где объясняет его странное пристрастие к переводам поэтически слабых произведений: «Несовершенство оригинала требовалось <...> для того, чтобы оставалось место для нового творческого прорыва к совершенству, которое предугазано оригиналом, но которого еще нет на свете» [Там же: 254]. В случае «Жизни за царя» роль такого несовершенного оригинала, который мог предоставить свободу истинному творцу, был призван выполнить текст Розена, роль переводчика на язык другого искусства — Глинка. Жуковский, отказываясь писать либретто, интуитивно ощутил закон оперного искусства, который

отнюдь не был очевиден русскому театру 1830-х гг.: опере нужен богатый возможностями замысел (сюжет), но воплощает его музыка, слово же равного права с музыкой не имеет и в права искусства не вступает. Во имя успеха «Жизни за царя» Жуковский «подставил» Розена. Розеновские стихи стали предметом насмешек, главенство композитора над поэтом в их творческом союзе воспринималось самим Розеном болезненно. Правда, авторство либретто обеспечило неимущему Розену довольно крупный гонорар и, что, пожалуй, важнее — место в истории русской культуры. Имя самого Жуковского ушло в «подтекст» оперы Глинки, но весь его творческий опыт послужил ее успеху. И всем памятные строки в «Каноне в честь М. И. Глинки», принадлежащие Жуковскому, обретают в контексте сказанного дополнительный смысл:

В честь толь славныя новинки
Грянь, труба и барабан.
Выпьем за здоровье Глинки
Мы глинтвейну стакан [Пушкин. ППС-10: 3, 370].

ЯЗЫК СЦЕНЫ И ЯЗЫК ДРАМЫ В ИМПЕРСКОМ ИДЕОЛОГИЧЕСКОМ СТРОИТЕЛЬСТВЕ 1830-х гг.

Вопрос о соотношении языков театра и драматургии неизбежен, когда идет речь о постановке на сцене драматургического сочинения. То, что два взаимосвязанных вида искусства (драматургия и драматический театр) пользуются разными художественными языками — очевидно. При театрализации драмы происходит ее перевод на язык другого искусства, что приводит к неизбежным и иногда существенным трансформациям первоначального словесного текста. Отчасти поэтому в драматургии выделяются «пьесы для чтения»⁶⁵⁴, не предназначенные авторами для театра (что не исключает, правда, их последующей театрализации). Когда исследователи обращаются к эпохам, предшествовавшим появлению технических средств записи спектаклей, они крайне ограничены в средствах для реконструкции языка сцены в его реализации в конкретной постановке. Режиссерские и актерские решения, характер использования декораций, костюмов, реквизита, музыкального сопровождения, световых и шумовых эффектов и пр. во многом скрыты от последующих поколений. Рецензии на спектакли, критические статьи в прессе, отзывы современников в письмах, дневниках и мемуарах, в случае удачи — сохранившиеся зарисовки декораций, костюмов — вот то небольшое, что имеется в распоряжении исследователей для того, чтобы понять, из чего складывалось то театральное зрелище, которое привлекало в зал зрителей, вызывая их восторженную или негативную реакцию. Именно поэтому историки театра вынуждены уделять особое внимание драматургическому тексту, пытаясь реконструировать по самой пьесе, чем она могла понравиться или не понравиться зрителям. Однако, как мы

⁶⁵⁴ К этому виду рецензент не без основания причислил драму Розена «Россия и Баторий» [Розен 1833]: «Драма не могла быть поставлена на сцене. Она была писана для чтения» [СП: 1834. Прибавление № 1. 14 окт. 3].

попытаемся показать ниже, в распоряжении ученых имеются некоторые еще неиспользованные резервы.

Мы будем говорить о соотношении языков драмы и сцены на примере конкретных пьес 1830-х гг. и их театрализаций в связи с другим аспектом, обозначенным в заглавии статьи — участие театра в имперском идеологическом строительстве, и этим обусловлен выбор нашего материала.

В начале 1830-х гг., когда в период становления идеологии «официальной народности» в русской драматургии резко увеличилось число так называемых *национальных* драм и трагедий, т. е. «идеологических» пьес-манифестов на темы из русской истории, вопрос о способах их театрализации встал со всей остротой. Их «риторичность», большая пригодность для чтения, чем для сцены была очевидна, но была очевидна и их востребованность разными слоями общества⁶⁵⁵, и императорский театр не хотел терять возможности активно включиться в разработку входивших в моду концептов «православия, самодержавия, народности», которую такие пьесы предоставляли.

Первый уровень трудностей на пути пьесы на сцену был связан с цензурой. Известно, что театральная цензура всегда была строже и придирчивее цензуры печатных изданий, причем в николаевскую эпоху она была особенно изощренной в своих придирках [Дризен]. Публикация текста пьесы далеко не всегда означала допуск к постановке на сцене. Известно, что барону Розену пришлось переделывать для театра свою пьесу «Россия и Баторий» [Розен 1833], вызвавшую одобрение императора, в новое сочинение, поскольку среди действующих лиц имелись царственные особы (см. [Киселева 2012]). Результатом переделки, в которой участвовал и В. А. Жуковский, стала «Осада Пскова» [Розен 1834].

Второй уровень трудностей был связан уже собственно с языком театра. Время спектакля, по определению, ограничено, тем более так было в 1830-е гг., когда еще не отказались от практики представления двух, а то и трех пьес за один вечер. Например, 15 января 1834, когда

⁶⁵⁵ Интерес наблюдался не только со стороны правительственных кругов, но и зрительской аудитории, что доказал последовавший через несколько лет бурный успех народных драм Н. А. Полевого.

на сцене Александринского театра шла премьера «Руки Всевышнего...» Кукольника, сразу за ней следовали комедия «Мирандолина» (переделка комедии К. Гольдони «Хозяйка гостиницы») и водевиль Д. Т. Ленского «Хороша и дурна, и глупа и умна» (см. объявление о спектакле: [СП: 1834. 15 янв. № 11. 41]). Текстовый объем пьес был заведомо бóльшим, чем можно было вместить в представление, и понятно, что в таких условиях сокращения текста были неизбежны. Постановщикам приходилось вычеркивать реплики и целые диалоги, чтобы хоть как-то выйти из трудного положения и не оставить зрителей ночевать в театре⁶⁵⁶.

В настоящей статье мы будем анализировать сокращения и вытекающие из них трансформации, которым подверглись при постановке в 1834 г. две «национальные» трагедии драматургов-соперников — «Рука Всевышнего Отечество спасла» Н. В. Кукольника и «Осада Пскова» барона Е. Ф. Розена⁶⁵⁷. В качестве исходного материала мы будем использовать режиссерские, а также так называемые «закулисные» и/или «суфлерские» рукописи, хранящиеся в Отделе рукописей и редких книг Государственной Театральной библиотеки Санкт-Петербурга. Они дают в распоряжение исследователей один из важнейших источников для реконструкции того, в каком виде пьеса звучала со сцены. Изучение рукописей показало, что сокращения и изменения, произведенные постановщиками в уже утвержденном театральной цензурой тексте, оказались далеко не нейтральными. Они носили концептуальный характер и касались как раз того компонента, изменений которого можно было менее всего ожидать, — идеологического.

Вначале обратимся к ставшей эталонной для «официальной народности» драме Н. В. Кукольника «Рука Всевышнего Отечество спасла». Напомним, что в 1834 г. вышло два издания этой пьесы. Первое, цензурное разрешение на которое А. В. Никитенко подписал еще 31 октября 1833 и которое рецензировал Н. А. Полевой в февральском

⁶⁵⁶ Публикуя текст объемной комедии А. А. Шаховского «Хризомания, или Страсть к деньгам» (переделка пушкинской «Пиковой дамы»), мы отмечали в примечаниях такого рода режиссерские сокращения [Киселева 1999].

⁶⁵⁷ Булгаринские издания всерьез обсуждали вопрос о том, какая из двух интересующих нас пьес более «народна», а их авторы соревновались между собой за негласный «титл» национального драматурга.

номере «Московского Телеграфа», дошло до читателей в середине января 1834. Как сообщала своим читателям «Северная пчела», драма

уже кончена печатанием, и на будущей неделе, во Вторник 16-го числа сего месяца, поступит в продажу; на сей же неделе, в Понедельник 15-го числа, Драма сия будет представлена на Александринском театре, в пользу Г. Каратыгина ст.<аршего>. Автор, применяясь к требованиям нашей сцены, принужден был для представления пропустить некоторыя явления, а в иных местах сделать различные пропуски или расширения. Драма издается в полном ея виде, но без театральных вариантов [СП: 1834. 13 янв. № 10, 37].

Информация оказалась точной, что подтверждается отзывом на премьерный спектакль, написанным Амплием Очкиным и датированным 16-м января, где уже сравнивается печатный текст со сценическим: «Монолог Минина, которым начинается печатная Драма, при представлении был выпущен. Акт первый начинается в Новгороде» [СО: 1834. Т. 41, 201] (это наблюдение подтверждают и театральные рукописи). Через несколько номеров в том же «Сыне Отечества...» сообщалось: «Нестор Васильевич Кукольник сделал в своей Дrame некоторые сокращения», и далее следовала публикация сцен, опущенных при постановке. Они же были помещены в приложении ко второму изданию «Руки Всевышнего...» [СО: 1834. Т. 41, 201; Кукольник 1834а], вышедшему во второй половине 1834 г. с обозначением имен актеров, занятых в спектакле (цензурное разрешение датировано 26 июля).

Знакомство с цензурным [Кукольник Рук. 1] и с «закулисным» [Кукольник Рук. 2] экземплярами драмы убеждает в том, что спектакль готовился по тексту, близкому к первому печатному изданию «Руки Всевышнего...» [Кукольник 1834а], но не совпадающему с ним⁶⁵⁸. Однако изъятия, известные нам по рукописи, гораздо обширнее, чем

⁶⁵⁸ В частности, в рукописи раскрыто имя автора (на титуле печатного издания даны только инициалы), среди действующих лиц нет патриарха Гермогена, тогда как в первом издании «Руки Всевышнего» он присутствует. Поскольку патриарх как духовное лицо появиться на сцене заведомо не мог, то в цензурной рукописи этот персонаж и связанные с ним сцены опущены. В цензурном экземпляре на обороте списка действующих лиц очень аккуратным почерком (тем же, каким раскрыто имя автора на титуле)

было отмечено рецензентом. Делались они на протяжении всего текста и, как нам представляется, осуществлял их не автор, а постановщик, возможно — по согласованию с Кукольниковом, но точно мы этого, вероятно, уже никогда не узнаем. Театральную цензуру винить в сокращениях не приходится. Театральный цензор Евстафий Ольдекоп одобрил «Руку Всевышнего...» к представлению 9 ноября 1833 г., его резолюция написана чернилами на обороте титульного листа⁶⁵⁹, а подпись стоит в нижнем правом углу страницы через предусмотренное правилами число листов. Им были вычеркнуты всего пять стихов из реплики Пожарского в V акте, начиная со стиха: «Я знаю, что меж вами много есть...» [Кукольник 1834б: 96]. На этом же экземпляре, явно после одобрения цензора, карандашом обозначены имена актеров (они совпадают с игравшими на премьере), и тем же карандашом сделаны купюры, которые нас и интересуют. На «закулисном» экземпляре сделаны примерно те же изъятия. Поскольку закулисный экземпляр определенно использовался во время постановки (там имеются ремарки о выходах актеров, освещении, реквизите и пр.), то мы работали именно с ним⁶⁶⁰. Когда точно были сделаны эти сокращения — перед премьерой или после первых спектаклей, также неизвестно (одна из возможных версий — для обновленной постановки, представленной 21 февраля 1834 г.). Мы не сможем рассмотреть всех примеров, но постараемся указать основные направления работы постановщиков.

написано: «NB. Вступление полагаю пропустить в представлении. — Н. К.» [Кукольник Рук. 1]. Следовательно, эти изменения внесены в текст рукою автора. Основной текст первого издания практически совпадает со вторым, поэтому далее мы сравнивали рукописный экземпляр именно с этим изданием, где пропущенные сцены сразу отнесены в приложение.

⁶⁵⁹ «№ 295 Одобрено к представлению. Санктпетербург 9 Ноября 1833 Цензор Евстафий Ольдекоп». В делах цензурного комитета имеется более пространная резолюция от того же числа и того же цензора: «Драма из отечественной истории в пяти актах. Сочинение Нестора Кукольника. Для Императорскаго СПетербургскаго Театра. Сия драма одного содержания с известною трагедиею Пожарский. Предмет обеих пиес тот же освобождение Москвы Князем Пожарским. Но сия драма гораздо пиитическее <sic>. Мы находим в сей драме прекрасные стихи и пиеса воспламеняет в любви к отечеству» [РГИА. Ф. 780. Оп. 1. Д. 9. Л. 156. № 129].

⁶⁶⁰ Листы в этом экземпляре не нумерованы, мы будем указывать на соответствующее место в печатном издании.

Итак, какой же текст слышали зрители со сцены Императорского Александринского театра? В соответствии с временными рамками спектакля количество стихов было сокращено на четверть (25,6%): из 2154 осталось 1602⁶⁶¹. Стратегия прослеживается вполне отчетливо: сцены, построенные на диалогах с короткими репликами, сохраняются, длинные монологи редуцируются. Разумеется, и сюжет, и концепция драмы остались неизменными, но многие концептуальные фрагменты драматургического текста были элиминированы. Например, огромный финальный «визионерский» монолог Пожарского в 59 стихов, где герой при избрании Михаила «прозревает» события в Костроме (уговоры Михаила принять венец), а также будущее Руси / России, в частности, величие Петра I («Неизмерим сей Русский полубог!»), создание русского флота и пр. [Кукольник 1834б: 101–103], сокращен до 13 стихов:

Свершилось! Бог благословил отчизну!
 И Русский царь, помазанный от века
 Приемлет Русь в родительские руки.
 О ты, святая мать, Русь родная!
 Красуйся под державой Михаила!
 Что б дня сего не истребилась память,
 Что Русский род об милости Господней
 Не забывал; Я к вам взываю братья,
 Святой Руси безчисленные дети!
 Из века в век, пока потухнет солнце,
 Пока людей не истребится память,
 Святите день избранья Михаила!
 День 21й Феврала. <эта строка приписана карандашом. — Л. К.>

Весьма показательно, каким образом был трансформирован выход 3-й в 4-м акте [Там же: 78–79]. У Кукольника Пожарский перед решающей битвой за Москву произносит монолог в 21 строку. В театре он

⁶⁶¹ Мы производили подсчет по строкам. Кукольник пользуется белым пятистопным ямбом, часто разделяя стих между репликами разных персонажей, напр.: «Что слышно под Москвой? — / Молчи, лукавый». Мы расценивали такого рода случаи как два стиха. По действиям сокращения неравномерны: 1-й акт — 108 стихов из 515 (22,2%), 2-й — 49 из 437 (11,2%), 3-й — 131 из 590 (22,2%), 4-й — 145 из 340 (42,6%), 5-й — 119 из 272 (43,6%).

был сокращен до 10 строк и переделан в эффектную мизансцену с пушкой. По ремаркам режиссера, пушка сначала стреляла «тихо», потом «сильно», потом «переставала». В первом случае шумовой эффект сопровождал слова героя: «Господь! Твое святое око блещет: / То радость Божия о Русском войске! / То благодать на Русь святую льется!»; во втором заменял их. Вот пропущенный текст:

О! кто велик перед народом Русским!
Орудия гремят. То Божий Ангел
Уносит жизнь по Божьему веленью.
Я узнаю сей гром великолепный!
Другой напев у нашей Русской пушки!
Ее слова — последний суд и казнь!

В третьем случае прекращение выстрелов иллюстрировало слова: «Но гром замолк! Что это значит?..». Очевидно, что режиссер стремился избежать назойливого повторения слова «русский» и соединения его с именем Божиим. Той же тенденции подчинено и удаление следующих двух, для Кукольника, без сомнения, принципиальных строк: «Любовь к отечеству — ты Божий Ангел, / Твое же небо — Русская душа». Но, кроме того, постановщики пытались ввести как можно больше динамики в достаточно статичную пьесу, поэтому единая реплика «голоса из народа» [Кукольник 1834б: 43] была разделена между отдельными персонажами: «Сергеев: Я все даю и сам иду. — Кузмич <в печатном тексте Козьмич. — Л. К.>: Я также. — Петров: Я также» и пр.

«Рука Всевышнего» представляет собой почти буквальную реализацию формулы «православие, самодержавие, народность», поэтому и исправления, внесенные в сценическую версию текста, затронули по преимуществу идеологическую составляющую. Трудно сказать, иллюстрации к какому из компонентов уваровской формулы⁶⁶² подверглись наибольшему изменению, хотя, пожалуй, к первому. Слишком

⁶⁶² При этом, как мы заметили в другом месте [Киселева 2012], сама формула еще не была провозглашена к моменту создания драмы Кукольника (1832, если верить автору, или 1833), а к моменту премьеры не получила еще всеобщей известности. Хотя циркуляр С. С. Уварова был разослан по учебным округам 21 марта 1833, но опубликован он был в начале 1834 г. в № 1 «Журнала Министерства народного просвещения».

частое упоминание имени Божьего и настойчивое педалирование непосредственного вмешательства Промысла в исторические судьбы Руси постановщик явно старался обойти⁶⁶³, хотя полностью достичь этого в пьесе с заглавием «Рука Всевышнего Отечество спасла» было заведомо невозможно. Нельзя не признать, что театральные деятели проявили больше такта в обращении с религиозными концептами, чем автор. Были исключены несообразные строки о смерти Заруцкого: «И Сам Господь ядро в него направил, / И Сам Господь за Русь Свою вступился» [Кукольник 1834б: 88]⁶⁶⁴, удалены почти кощунственные заклинания Минина, призванные выпросить у Бога исцеление Пожарскому:

Осыпь меня болезнями, страданьем;
 Моя жена пускай меня разлюбит;
 Пусть дочь моя умрет в недуге тяжком <...>
 Нет, отними здоровье, честь и жизнь,
 Терзай меня на раскаленных углях... [Там же: 26],

а также его настойчивые призывания чуда. Хотя выражение «русский Бог» сохранилось, однако часть монолога Марины Мнишек:

О Русский Бог! Сильна Твоя десница!
 Ты ослепил меня, ты отнял юность,
 Ты отнял красоту, богатство, гордость, —
 И, обнажив меня передо мною,
 Ты грозно рек: живи своим стыдом! [Там же: 30] —

постановщики редуцировали до двух строк: «О Русский Бог! Сильна Твоя десница! / Ты грозно рек: живи своим стыдом!», верно почувствовав неуместность подобных «уточнений».

Кукольниковская радикальная концепция божественной природы самодержавия также была значительно смягчена. Зрители не услышали

⁶⁶³ Например, были исключены строки: «Погибли б мы до тла, когда бы Русь / Избранным Царством не была Господним!» [Кукольник 1834б: 88].

⁶⁶⁴ Как явствует из дел цензурного комитета, четвертый акт проходил театральную цензуру вторично 19 февраля 1834 г. Во французской резолюции Ольдекоп (который по-русски именовался Евстафий, а по-французски Auguste) указывал, что изменения касаются смерти Заруцкого: если ранее его арестовывали казаки, то теперь его убивает пушечный выстрел [РГИА: Ф. 780. Оп. 1. Д. 10. Л. 31. № 26]. Следовательно, редукция в сценическом тексте была сделана именно постановщиками.

принципиальных утверждений: «Царь на земле Господний представитель! / Он мудростью небесною исполнен, / Он крепостью небесной препоясан» и т. д. [Кукольник 1834б: 94]; «...кого Господь венчал, / Кого Господь помазал на державу, / Тот приобщен Его небесной силе, / Тот высший дух, уже не человек, / Хотя хранит обыкновенный образ!» [Там же: 87].

Народный характер в пьесе Кукольника проявляется в двух вариантах: идеальном (его воплощением является Козьма Минин) и сниженном. Народ в целом — это легкомысленные дети, которые нуждаются в строгом руководителе. Но постоянные упреки в адрес народа были постановщиками по возможности редуцированы. Пожалуй, самый характерный пропуск — это слова Пожарского:

Страдала Русь и кровью обливалась, <...>
 То Божий перст карал вас за неверность,
 За легкомыслие, за страх, за ропот!
 Вы отвращались сердцем от Царей,
 Вы не хотели служб служить, как должно!
 Не видано, не слыхано доньше,
 Чтоб Русский изменял; — вы изменяли!
 Вы нарушали долг Святой присяги!
 Пылала Русь, вы умножали пламя! [Там же],

а также ответная «реплика»: «Народ (*рыдая*). Помилуй, Князь, помилуй!» [Там же].

Подобные сокращения, касающиеся русских, перекликаются с редуцией линии Марины Мнишек (с 314 стихов до 155, т. е. на 50,6%) и избеганием негативных высказываний в адрес поляков. Справедливости ради отметим, что и у самого Кукольника антипольских выпадов немного⁶⁶⁵, в исключенных им из основного текста сценах польские военачальники представлены, можно сказать, достойными противниками. Главными виновниками бедствий Руси оказывались не они,

⁶⁶⁵ Презрительно третирует поляков отрицательный персонаж — Заруцкий: «Пан Струс и Пан Гонсевский, / По легковой глупости своей, / Помогут нам Москвою овладеть» [Кукольник 1834б: 32–33]. Эти и подобные высказывания призваны лишь оттенить его «воровскую» природу. А из реплики идеального героя Пожарского постановщики исключили слова «Не будет Швед, не будет Лях Царем» [Там же: 70].

а изменники и предатели среди русских, самый страшный, по Кукольнику, — Заруцкий, т. к. он еще и помышляет о царском венце.

Обобщая сделанные нами наблюдения, заметим, что постановщики старались сглаживать любой радикализм, даже благонамеренный. В этом они шли в одном русле с николаевской цензурой. Н. В. Дризен приводит замечательный пример, как цензор Ольдекоп чуть не запретил либретто «Жизни за царя», т. к. считал совершенно неприемлемым изображение автором вражды поляков к России:

С какой стати, — спрашивал он, — воскрешать вражду, когда-то столь пагубную? Цензура ничего не может противопоставить выражениям, которые употребляют поляки в этой пьесе, тем более, что эти выражения соответствуют настроению эпохи, которую опера представляет, но она вправе спросить, одобряет ли правительство подобные выражения? [Дризен: 64].

«Непристойными» и «неуместными» для театра признавались любые сцены, которые хоть каким-то образом могли дискредитировать в глазах зрителей не только чиновных и должностных лиц, но и всё, что было связано с положительными идеалами (поэтому и «святую Русь» слишком порочить не полагалось — ср. выше пропуск инвектив Пожарского).

При этом, как мы уже упоминали, проводилась четкая граница между печатным текстом и сценическим. Деятели, связанные с театром, в том числе и цензоры, обнаружили достаточно глубокое понимание природы театрального искусства — массового и публичного зрелища. Если печатные издания были рассчитаны, по крайней мере, на грамотную публику, тиражи книг в начале 1830-х гг. исчислялись лишь сотнями экземпляров, а чтение происходило индивидуально или в узком домашнем кругу, то театр был самым демократическим из видов искусств и не предполагал для зрителей даже ценза грамотности. Своей синтетической природой театр был способен гораздо сильнее возбуждать чувства, создавая у зрителей иллюзию соучастия и соприсутствия в сценической «реальности». К воздействию актерской игры, музыки, костюмов, декораций, театральной машинерии добавлялся и эффект коллективного переживания. Зал Александринского театра вмещал до полутора тысяч зрителей, и те коллективные

эмоции, которые возникали во время спектаклей, конечно, заботили их устроителей.

Из такого понимания природы театра исходили и постановщики «Руки Всевышнего...». Хотя цензор Е. И. Ольдекоп и дозволил произносить со сцены почти весь текст пьесы Кукольника, но те, кто непосредственно занимался сценической версией, решили иначе. С нашей точки зрения, их усилия во многом диктовались художественными соображениями — попыткой хотя бы отчасти редуцировать риторичность Кукольника и уменьшить ту самую «театральную декламацию», преувеличенные эффекты, за которые потом упрекал автора Н. А. Полевой. Характерно, что именно люди театра, лучше понимавшие его законы, стремились уменьшить в спектакле долю плохо понятой «театральности». Если Кукольник создавал идеологический манифест и полагал, что идеологической риторикой пьесу не испортишь, то актеры думали иначе. Не случайно в рукописи заменено жанровое определение: Кукольник назвал «Руку Всевышнего» драмой, а постановщики — трагедией. Думается, что «Северная пчела» ошибалась, полагая, что это было сделано «для афишного эффекта» [СП: 1834. 23 янв. № 18. 69]. Вопрос о жанре постоянно обсуждался в критике. Н. А. Полевой полагал, что «из освобождения Москвы Мининым и Пожарским невозможно создать драмы», это предмет для гимна или оды [МТ: 1834. № 3. 499]. Любопытно, что через несколько месяцев ему почти буквально вторил рецензент «Северной пчелы», разбирая предмет гораздо более безопасный (учитывая судьбу «Московского Телеграфа») — трагедию Розена «Осада Пскова». Автор статьи упорно именовал пьесу драмой: «В новой Дrame Барона Розена <...> есть отдельные превосходные сцены, но нет Драмы» [СП: 1834. Прибавление № 1. 14 окт. 3]. Далее рецензент уточнял:

Припадки лирического восторга, открывающего будущее, на сцене не могут быть терпимы. Они превосходны на бумаге, в Оде, но на сцене всегда кажутся невероятными, невозможными. В Дrame действуют и развиваются силы человеческия, страсти; зачем вводить в нее силы сверхъестественныя? Достоинство новой Дrame состоит именно в том, что она отвергла древний *fatum*, против которого человек не может бороться. Дать человеку сверхъестественную силу значит поставить его на ходули [Там же: 4].

Сказанное с не меньшим основанием могло быть отнесено к «Руке Всевышнего», возможно, что рецензент это подразумевал.

Постановщики пьесы Кукольника, именуя ее трагедией, стремились подчеркнуть и серьезность сюжета, и глубину исторического конфликта. Они не хотели «унизить» предмет побочными «драматическими» линиями (ср. редукцию линии Марина – Пожарский)⁶⁶⁶. Полевой (об этих усилиях театральных деятелей ничего не знавший) писал о том, что у Кукольника «нет основания для драмы», а есть «мелодрама» — «несколько театральных сцен». Постановщики сделали все возможное, чтобы скрасить навязчивое и прямолинейное «декламаторство», которое могло вызвать у части зрительного зала реакцию, противоположную ожидаемой.

Можно ли считать, что «Рука Всевышнего» обрела статус национальной драмы — драмы «истинно народной», да еще «дюжей и плечистой», как назвал ее Очкин [СО: 1834. № 3. 208]⁶⁶⁷? Полного и единодушного одобрения она явно не вызвала. По крайней мере, часть зрителей смотрела на нее негативно [Вацуро, Гиллельсон: 160–161, 163]. Ведущие литераторы эпохи, как известно, относились к Кукольнику и к его «Руке Всевышнего» иронически. Кукольник никогда не смог простить Пушкину его уничижительного отзыва в свой адрес, который, надо думать, отразился не только в дневниковой записи поэта от 2 апреля 1834 г., но и в устных высказываниях: «Он кажется очень порядочный молодой человек. Не знаю, имеет ли он талант. Я не дочел его Тасса и не видел его Руки» и пр. [Дневник: 10–11]. Положительные рецензии на постановку в Александринском театре дали болгаринские издания — «Северная Пчела» и «Сын Отечества и Северный Архив» (Полевой, напомним, рецензировал не спектакль, а литературное сочинение). Правительственные круги приняли пьесу положительно и вначале усердно посещали спектакли. «Северная пчела» писала о представлении 21 февраля 1834 г.:

⁶⁶⁶ Ср.: Полевой полагал, что Шиллер «унизил Орлеанскую Деву», введя в свою драму вымышленную любовь Иоанны к Лионелю [Полевой 1834: 500].

⁶⁶⁷ Н. А. Полевой с возмущением отозвался об этом определении: «Преувеличенная, и притом такая странная похвала, что недоверчивому писателю всего легче почесть ее за тонкую насмешку!» [Полевой 1834: 505].

Театр был наполнен лучшею публикою. В ложе Министра Императорского Двора видели мы Фельдмаршала Варшавского и Московского Военного Генерал-губернатора Князя Д. В. Голицына. Многие Генералы и знаменитые государственные сановники занимали места в ложах и креслах [СП: 1834. 27 февр. № 47. 187].

Однако, как водится, этот начальственный наплыв скоро схлынул, а с ним и общее одушевление. Если в течение 1834 г. «Руку Всевышнего» давали 16 раз, то в 1835 и 1836 гг. — по три, а в 1837 и 1838 гг. — вовсе по одному разу. Всего с 1835 по 1856 гг. пьеса шла в Петербурге 20 раз.

В исследовательской литературе утвердилось прочное мнение, со ссылкой на К. А. Полевого [Полевой 1934: 316], что император Николай I присутствовал на премьере и одобрил драму. Второе утверждение верно, а первое — нет. Еще Б. Л. Модзалевский, ссылаясь на газетные сообщения, указал, что царь посетил *четвертое* представление «Руки Всевышнего» 25 января 1834 г. и пожаловал автору и актеру В. А. Каратыгину по драгоценному бриллиантовому перстню (см. [Дневник: 115]; ср.: [СП: 1834. 3 февр. № 27. 106]). Разумеется, подарок свидетельствовал о том, что спектакль понравился, но этот жест монаршей милости не содержал в себе ничего чрезвычайного — подобные подарки были явлением вполне обычным.

Между тем под пером мемуаристов и исследователей история о посещении Николаем *премьеры* и о якобы связанных с этим событиях развернулась в самостоятельный сюжет. Его истоки, по-видимому, следует искать в рассказах М. Ф. Каменской. Юной девушкой она была влюблена в Кукольника и пишет о нем в мемуарах восторженно. Каменская приводит даже текст записки, будто бы полученной драматургом от императора: «Николай Романов ждет к себе Кукольника в девять часов утра» [Каменская: 211], повествует и о самом приеме, происшедшем, по ее словам, *до премьеры* «Руки...»⁶⁶⁸. Император якобы вызвал Кукольника в Зимний, чтобы с ним познакомиться, поскольку был наслышан о его драматическом таланте и о новой пьесе, на первое представление которой обещал приехать [Там же: 212].

⁶⁶⁸ Н. О. Лернер в предисловии к неосуществленному изданию мемуаров в 1930 г. отметил, что рассказ о записке и о приеме не заслуживают доверия (см.: [Каменская: 332]), однако счел достоверным рассказ Теобальда (см. ниже).

Заметим, что фамилия «Кукольник» была царю известна: отец Нестора — Василий Григорьевич Кукольник когда-то преподавал великим князьям Николаю и Михаилу Павловичам юридические науки. Однако вряд ли это обстоятельство, как и интерес к новому драматическому таланту (до «Руки» мало кому известному) могли стать поводом для вызова во дворец недавно приехавшего в столицу молодого провинциала.

М. Ф. Каменская опубликовала свои мемуары в 1894 г., но ее устные рассказы были известны задолго до публикации в «Историческом вестнике». Не исключено, что именно к ним восходят сообщение в «Хронике петербургских театров»⁶⁶⁹ и воспоминания Теобальда — жандармского генерала и заштатного писателя Василия фон Роткирха (1819–1891), напечатавшего их в 1889 г. [Теобальд: 509–511].

Это пламенное, но совершенно фантастическое повествование вышло из-под пера человека, который по биографическим обстоятельствам свидетелем премьеры быть не мог. Неизвестно, был ли знаком он с Нестором Кукольниковым⁶⁷⁰, но кое-что мог слышать о нем от его брата Павла Кукольника в Вильне почти через 50 лет после описываемых событий. Не останавливаясь на пересказе этих фантазий (они требуют отдельного комментария), обозначим лишь схему. Еще до премьеры Кукольник «чувствовал, что или в игре актеров или в самой пьесе как будто чего <sic!> не достает», но не мог себе объяснить, чего именно. На премьере трепещущий автор следил за реакцией императора, тот милостиво кивал, а после спектакля через флигель-адъютанта вызвал Кукольника на следующий день в Зимний дворец. Во время аудиенции Николай I будто бы прочитал с автором всю пьесу, «указал на излишние длинноты, на новые сцены, которым следовало бы дать место в драме, на неестественность некоторых положений и т. п.» [Там же: 511]. Кукольник переделал драму «согласно с указаниями императора

⁶⁶⁹ Ср.: «Кукольник удостоился за свою пьесу чести, весьма редкой для литератора, быть представленным Государю в Зимнем Дворце. Такое лестное внимание ободрило его на дальнейшие труды для театра» [Вольф: 33]. Ссылки на какие-либо источники сведений об этом факте у Вольфа отсутствуют.

⁶⁷⁰ Хотя в конце текста существует помета: «Со слов Н. В. Кукольника» [Теобальд: 511].

Николая Павловича, и она в этом виде известна в русской литературе» [Теобальд: 511]⁶⁷¹.

Таким образом, к рассказу Каменской Теобальд добавил еще известие о переделке пьесы под руководством императора. Сюжет приобрел пуант, а Николай I оказался непосредственно причастен к драматургическому творчеству.

При всей фантастичности «Воспоминаний» Теобальда-Роткирха какой-то след реальных разговоров вокруг переделки пьесы для театра они до нас доносят. В этом убеждают нас театральные рукописи и связанные с постановкой драмы Кукольника театральные рецензии. Из них мы узнаем, что премьерных спектаклей «Руки Всевышнего» было два — после первой премьеры 15 января 1834 г. спектакль шел трижды, а затем был обновлен в годовщину избрания на царство Михаила Романова:

В Среду, 21-го Февраля, представлена была вновь, на Александринском Театре, прекрасная Драма Г. Кукольника: *Рука Всевышнего отечество спасла*, с некоторыми удачными изменениями и поправками, сделанными в ней Автором. В этот раз пьеса была дана, как следует, с новыми декорациями⁶⁷² и костюмами. Декорациею 1-го акта изображен был Нижний Новгород; в последнем увидели мы внутренность Грановитой Палаты, снятую с натуры близко и очень искусно. Костюмы главных действующих лиц сделаны по указаниям Истории. Особенно отличалась великолепием и вкусом одежда Пожарского. Как прекрасен, как величествен был в нем <sic!> наш прекрасный, величественный Каратыгин! — И второстепенные действующие лица одеты были прилично и хорошо: исчезли домовитые Бухарские халаты, в которых красовалась Боярская Дума в первые представления сей пьесы [СП: 1834. 27 февр. № 47. 187].

Из рецензии «Северной пчелы» мы узнаем важную подробность: спектакль завершился пением «Песни Русскому Царю» (как выразилась газета). Полагаем, что подразумевался новый гимн «Боже, царя храни». Конечно, это придало спектаклю особый и официальный

⁶⁷¹ Авторы статьи о Н. В. Кукольнике, Н. Г. Охотин и А. М. Ранчин, в биографическом словаре, ссылаясь на этот текст, пишут: «Сценический вариант поправлен по указаниям самого Николая I» [РП: III, 213].

⁶⁷² Известно и имя декоратора — Карл Саботье [ИРДТ: III, 89].

характер⁶⁷³. Впоследствии, по распоряжению императора, гимном завершались представления русской национальной оперы «Жизнь за царя» М. И. Глинки. Однако присутствие императора, как и на первой премьере, отмечено не было, более того, прямо оговаривалось: «Не было тех Особ, коих присутствие всегда рождает искренний восторг в сердцах зрителей» [СП: 1834. 27 февр. № 47. 188]⁶⁷⁴.

Так кто же устранил длинноты и неестественные положения в «Руке Всевышнего»? С документальной достоверностью ответить на этот вопрос нам вряд ли когда-либо удастся, однако можем предположить с достаточной долей вероятности, что это был В. А. Каратыгин, который часто выступал в роли режиссера собственных ролей. Имена режиссеров не обозначались тогда на афишах, но на практике постановщиками становились ведущие актеры. Каратыгин на тот момент был ведущим трагическим актером Александринского театра, пьеса Кукольника была поставлена в его бенефис, а он сам исполнял главную роль Пожарского. Возможно, он был не единственным, кто трудился над постановкой, поэтому осторожнее будет говорить о *постановщиках*. Надо полагать, что именно они откорректировали текст, смягчив, насколько было возможно, кукольниковский национально-монархический радикализм. Разумеется, мы ничуть не подозреваем постановщиков в оппозиционности. Они трудились на пользу правительственного дела, а не во вред ему, проявив гораздо более вкуса и такта в отстаивании «православия — самодержавия — народности», чем драматург. Они же решили завершить спектакль 21 февраля пением нового гимна, надеясь, что император приедет в театр. Но он не приехал.

⁶⁷³ Видимо, это было первое *публичное* исполнение в Петербурге. Гимн исполнялся в Москве в Большом театре 11 декабря 1833 г., а в столице 25 декабря 1833 г. в более узком кругу — в Зимнем дворце при благословении знамен, в день празднования годовщины изгнания наполеоновской армии из России.

⁶⁷⁴ Надо полагать, что именно на спектакле 21 февраля 1834 г. присутствовал приехавший в Петербург накануне масленицы Н. А. Полевой — уже после того, как сдал в печать свою рецензию (поскольку Пасха в 1834 г. была 22 апреля, следовательно, масленица приходилась на конец февраля). Как свидетельствует К. А. Полевой, его брат был оглушен роскошью постановки, присутствием знатной публики и всеобщим одобрением пьесы (см.: [Полевой: 316]).

Нам остается ответить на вопрос, была ли редукция идеологически «ударных» мест при постановке «Руки Всевышнего» случаем единичным или можно привести другие примеры. Для сравнения обратимся к «Осаде Пскова» барона Розена, поставленной на александринской сцене 1 октября 1834 г. и выдержавшей после премьеры еще два спектакля в том же месяце. За ней явно не было такой «группы поддержки», хотя Пушкин и считал, что «барон Розен имеет более таланта» по сравнению с Кукольниковом и даже с Хомяковым, как он отметил в дневнике в уже цитированной записи [Дневник: 11]. Вместе с тем о неуспехе также говорить не приходится, т. к. автор по окончании спектакля⁶⁷⁵ был вызван. Первой об этом написала «Северная пчела» в довольно, впрочем, сдержанной рецензии на «Осаду Пскова»:

Барон Розен был вызван, и этот вызов тем для него лестнее, что в нем приняли участие многия дамы. Где дело идет о чувствах, там дамы судят лучше мужчин: они вызывали Барона Розена — и против их суда нет апелляции [СП: 1834. Прибавление № 1. 14 окт. 4].

Потом те же сведения повторил «Сын Отечества...» (см.: [СО: 1834. № 43. 535]; мы приводили текст в нашей статье [Киселева 2012]). Розен в ответе на критику использовал эпизод с «дамским» одобрением в свою пользу:

...я бы и теперь смолчал на отзыв <...>, если бы благодарность к тем особам, которые меня удостоили вызовом, не возлагала на меня обязанности сказать нечто в мое оправдание. Сия благодарность тем важнее и священнее для меня, что она относится и к прекрасному полу вообще,

⁶⁷⁵ Судя по объявлениям «Северной пчелы», в течение первых двух спектаклей 1 и 4 октября шла только трагедия Розена (см.: [СП: 1834. № 221. 881; СП: 1834. № 224. 893]), а 10 октября (см.: [СП: 1834. № 229. 913]) к ней добавили одноактный водевиль «Жених по доверенности» (переделка с французского Ф. Кони). Розен, стремившийся отгородиться от критики ссылками на зрительское одобрение, рисует в своей статье трогательную сцену: рядом с ним на балконе третьего яруса (важный штрих к характеристике материального положения барона!) сидел человек с бородой и в русском кафтане. Он внимательно следил за действием «Осады Пскова», а после окончания пьесы, хотя давали еще водевиль, встал и покинул зал со словами: «Помилуйте! можно ли слушать Водевиль, когда сердце полно?» Розен хотел его расцеловать, но побоялся раскрыть incognito. Это была, как он замечает, самая лестная похвала его авторскому самолюбию (см.: [СП: 1834. 24 окт. № 241. 964]). Конечно, подобные аргументы никого из критиков не убеждали.

и в особенности к одной из почтеннейших и образованнейших дам высшего класса, которая в мою защиту ополчила ангельский легион красавиц, и одержала решительную за меня победу. Я не имею чести знать этой общеуважаемой владычицы вкуса; я даже никогда не видал ея — и тем лестнее и драгоценнее для меня ея могущественное посредничество [СП: 1834. 24 окт. № 241. 961].

Разумеется, таким неловким жестом и неудачным выражением немедленно воспользовался В. М. Строев, который начал свою критику на печатное издание «Осады Пскова» словами:

Трагедия Барона Розена была дана на здешнем театре в прошлом Октябре месяце, и за нее (по словам Барона Розена) ополчился ангельский легион красавиц, и одержал решительную победу. Но в то же время, когда ангельский легион красавиц одерживал решительную победу, — какой-то критик сделал на *Осаду Пскова* внезапное, изменническое нападение, которое чуть-чуть не поколебало одержанной легионом красавиц победы [СП: 1834. 17 нояб. № 262. 1045].

Полагаем, что развернувшаяся в печати критика и решила сценическую судьбу трагедии: скорее всего, Розен сам взял пьесу из театра. Дирекция потратилась на постановку (рецензент специально благодарил ее за декорацию, явно новую, где лагерь Батория был представлен в зимнюю лунную ночь; см.: [СО: 1834. № 43. 535]) и могла рассчитывать на продолжение спектаклей. Но самолюбивый Розен остро реагировал на малейшие уколы в свой адрес и не захотел более искушать судьбу. Полагаем, что по тем же причинам он, в конечном итоге, не отдал на сцену своих трагедий, опубликованных в 1835 г. — «Петр Басманов» и «Дочь Иоанна III», хотя разрешение на постановку второй из них и было дано 26 июля 1837 г. (см.: [РГИА: Ф. 780. Оп. 1. Д. 13. Л. 152. № 152])⁶⁷⁶.

⁶⁷⁶ По поводу «Дочери Иоанна III» было заведено большое делопроизводство, из которого выясняется, что Николай I не только разрешил играть трагедию, но и расширил цензурные возможности при постановке исторических пьес. Как явствует из распоряжения министра императорского двора директору императорских театров, сам император позволил «впредь принимать Драмы или Трагедии, но не Оперы, в коих выводятся на сцену Российския Цари до Царствования Романовых, исключая однако ж Святых, как то Александра Невского и других» [РГИА: Ф. 497. Оп. 1. Д. 7802. Л. 1]. Это

Розен во всех отношениях был не столь расторопен, как Кукольник. «Осада Пскова» была завершена в начале 1834 г. — см. письмо Розена к Жуковскому от 4 февраля 1834 г.: «Сию минуту получил тетрадь от переплетчика и вам посылаю» [РС: 1903, № 8, 455], а разрешение на постановку было дано уже 9 марта 1834 г. (см.: [РГИА: Ф. 780. Оп. 1. Д. 10. Л. 45. № 38]), за семь месяцев до премьеры. Скорее всего, первоначальный успех Кукольника отвлек дирекцию и актеров, поскольку состав исполнителей был почти тождественным: главные роли в обеих пьесах играли В. А. Каратыгин (Пожарский / Прозоровский) и Я. Г. Брянский (Минин / Курбский), были заняты также И. П. Борецкий, П. И. Толченев, П. Д. Радин, П. И. Хотяинцев, П. А. Каратыгин. Публикация «Осады Пскова» тоже затянулась: цензурное разрешение было выдано 12 марта 1834 г., а вышла она из печати лишь в ноябре (см. раздел «Новые книги»: [СП: 1834. 17 нояб. № 262. 1045]) — к этому времени его соперник дважды сумел опубликовать свою «Руку Всевышнего». Конечно, самолюбивому Розену было до крайности обидно, что его во всем опередили, хотя его «Россия и Баторий» стала известна публике до пьесы Кукольника⁶⁷⁷, и только цензурные препятствия не дали ему возможности быть на сцене *первым* по времени в этом развернувшемся соревновании.

Однако не исключаем, что была еще одна причина, по которой Розен надолго прервал свои отношения с театром⁶⁷⁸. Вернемся к постановочному экземпляру «Осады Пскова». В случае с этой пьесой мы не имеем такого четкого рукописного «закулисного» экземпляра, как с «Рукой Всевышнего»: одна рукопись с нумерованными страницами, переписанная разными почерками [Розен Рук. 2], содержит карандашную редакционную правку и отчеркивания на полях, скорее всего, указывающиеся на сокращения, но этого нельзя утверждать

было серьезное послабление. Вспомним, что всего за четыре года до этого наличие до-романовских царственных персонажей в «России и Батории» стало препятствием для постановки пьесы.

⁶⁷⁷ Цензурное разрешение на публикацию «России и Батория» было получено 15 июля 1833 г., а в августовском номере Н. А. Полевой уже опубликовал на нее весьма критическую рецензию [МТ: 1833. № 16. 565–578].

⁶⁷⁸ В 1857 г. была поставлена последняя пьеса Розена — переделка «Осады Пскова» под заглавием «Князя Курбские», выдержавшая три представления.

уверенно. Другая рукопись, переписанная одним почерком [Розен Рук. 3], представляет собой копию цензурного экземпляра, и текст в ней, за мелкими разночтениями, совпадает с печатным. Обширная карандашная правка (на этот раз явно режиссерская) имеется на экземпляре печатного издания [Розен Рук. 1].

Выскажем предположение, что постановкой «Осады Пскова» занимался В. А. Каратыгин (исполнитель главной роли), который попытался применить к ней ту же тактику, что и к пьесе Кукольника. Были ли рассматриваемые далее изъятия в тексте, аналогичные сокращениям из «Рука Всевышнего», сделаны до премьеры (и соответствующая театральная рукопись просто не сохранилась), или постановщики отредактировали текст после октябрьских спектаклей, чтобы обеспечить пьесе лучший прием у зрителей, мы не знаем. Последнее не исключено, и тогда снятие «Осады Пскова» из репертуара и отказ Розена от сотрудничества с театром могли быть вызваны несогласием автора, который оказался не таким покладистым, как Кукольник, с вмешательством в его текст.

Рассмотрим лишь некоторые примеры, хотя заметим, что идеологически нагруженные реплики изымались из пьесы последовательно. Вот, например, как выглядит у Розена монолог князя И. П. Шуйского в начале 2-го действия:

Поборники Христовы и Царевы!
 Мы обошли с святынями, с крестами,
 С хоругвями Церковными наш город!
 Возверзли мы на Господа надежду
 И поклялись отстаивать твердыни,
 Покуда кровь дыханья не зальет!
 Держите в Русском сердце сей обет!
 Он некоим будь кладезем святым
 Из коего засохшая душа
 В жару побоища прохлад напьется
 И жизнью разыграется опять!..
 Промеж собой мы разделили город
 И ратников; расставили пищали
 И ручницы и пушки; не должны
 Старейшинством считаться: всяк из нас
 Присяжник Божий и присяжник Царский,

И равную воспримет честь от битвы,
 И равную от Бога благодать,
 И от Святых Мощей, хранящих город! [Розен 1834: 29–30].

После режиссерских переделок получилось:

Князя, бояре, псковичи,
 Промеж собой мы разделили город
 И ратников; расставили пищали
 И ручницы и пушки; не должны
 Старейшинством считаться: всяк из нас
 Присяжник,
 И равную воспримет честь от битвы [Розен Рук. 1: Л. 29–30].

В результате затянутый и избыточный прихотливыми метафорами монолог превращен в удобопроизносимый и функциональный. Однако если изъятие выражений типа «возверзли», «покуда кровь дыханья не зальет», обет как «святой кладезь», «из коего засохшая душа / В жару побоища прохлад напьется» носят чисто стилистический характер, то превращение «поборников Христовых и Царевых» в «князей, бояр и псковичей», «присяжников Божьих и присяжников Царских» в просто «присяжников», изъятие упоминаний «русского сердца», Божьей благодати, «Святых мощей, хранящих город» — это уже вторжение в идеологию пьесы в самых чувствительных ее местах. Чуть ниже изъяты следующие выражения: «над тобой / Благоволенья Царское почило!», «И Русский меч, как молния Господня, / Над бездною Литовскою возблещет!», а реплика воевод: «Мы победим, мы с Богом победим! / Святую Русь мы грудью отстоим!» редуцируется до одной строки: «Мы победим, и Псков мы грудью отстоим!» [Там же: Л. 31]. Безжалостный карандаш вычеркивает обращение Шуйского к псковичам:

На нас в сей миг торжественно глядит
 Царево око и Господне око! <...>
 Я вас мечом на жизнь благословляю —
 Во имя Русской доблести в бою!
 Во имя Русской верности Царю!
 Во имя Русской веры в Провиденье! [Там же: Л. 32–33].

Последовательно изымаются формула «святая Русь», упоминания о непосредственном вмешательстве Бога в действия героев. Рассказы о явлении Богородицы Дорофею [Розен Рук. 1: Л. 33–35] и о спасении Пскова от гнева Грозного юродивым Николкой [Там же: Л. 49–51] удалены. Постановщики элиминировали и кичливую реплику Бахтеярова «У Русского и рана не болит, / Когда Поляк в летучий пух разбит!» [Там же: Л. 44]⁶⁷⁹. Аналогично редакции той сцены в «Руке Всевышнего», где пушечный выстрел убивает Заруцкого, из соответствующей розеновской сцены вычеркнута кощунственно-агрессивная реплика, обращенная одним из псковичей к пушке Трескотухе: «Тебе сама велела Богоматерь / Разить врага — рази же на убой!» [Там же: Л. 39]. Симптоматично изъятие части монолога Батория, где он говорит о преимуществе самодержавия: «Чтобы блюсти спокойствие народа, / Чтоб свой народ прославить, возвеличить, / Так надо быть в венце — Самодержавным — / Где власть слаба, там ненадежно все!» [Там же: Л. 93], и его же сравнение характера поляков и русских (в пользу русских!) [Там же: Л. 95].

Таким образом, от сокращений пострадала главная концепция Розена — его трактовка святой Руси, верности русских царю, их пламенной веры в Бога⁶⁸⁰. Героические эпизоды обороны Пскова остались, но ударные для Розена (и, заметим, для официальной народности) реплики исчезли.

Итак, в настоящей статье мы были сосредоточены на работе режиссеров Александринского театра начала 1830-х гг. над сценической версией драматургического текста. На примере «Руки Всевышнего» Кукольника и «Осады Пскова» Розена мы убедились в том, что театральный текст существенно отличался от авторского не только по объему, но и идеологически. Объяснить этот факт, на который ранее не обращали внимания, можно, с нашей точки зрения, разным статусом и разной прагматикой печатного и сценического текстов. Печатный текст стабилен, именно он репрезентирует идеологическую позицию автора в глазах власти и общественности. Сценический — изменчив,

⁶⁷⁹ См. также важные и характерные вычеркивания: [Розен Рук. 1: Л. 77–78, 83, 86].

⁶⁸⁰ О концепции «Осады Пскова» мы подробнее писали в статье [Киселева 2012].

включен в сложное театральное действие, успех которого определяется не только (и часто — не столько) исходным словесным материалом. Язык театра диктует свои законы, даже когда речь идет о государственной идеологии. Как оказалось, театральные деятели начала 1830-х гг. довольно чутко реагировали на замечания критики, на реакцию зрительного зала, они старались по возможности сдерживать ретивый пыл драматургов-идеологов, полагавших, что чем больше верноподданности, тем лучше. Постановщики отнюдь не были оппозиционерами, но они понимали, что реакция зрительного зала на бесконечные повторения идеологических клише может быть непредсказуемой. Кроме того, они хотели играть, а не только декламировать, им нужна была динамика на сцене, они стремились представить свои роли достойно и не выглядеть смешными в глазах образованной части зрительного зала.

Получается, что придворные актеры и театральные деятели не были простыми ретрансляторами заданных писателями идеологических концептов. Они вносили в пьесы важные коррективы, стремясь всеми доступными им средствами добиться более сильного эмоционального воздействия на аудиторию. Таким образом, они активно, но своеобразно участвовали в идеологическом строительстве николаевской эпохи, хотя и оказывались за кулисами этого сложного и многогранного процесса.

ПОДРАЖАНИЕ КАК СРЕДСТВО СОЗДАНИЯ РУССКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО ТЕАТРА⁶⁸¹

Идея создания национального театра была любимой мыслью князя А. А. Шаховского (1777–1846), можно сказать, с начала 1800-х гг., с первых его шагов на театральном поприще. Он прекрасно осознавал молодость русского театра по сравнению с западноевропейским, его незрелость и зависимость от иностранных образцов как в области репертуара (где переводные пьесы составляли львиную долю всех шедших на сцене), приемов сценографии и актерской игры, так и в сфере театральной критики и эстетики. Освобождение от «иностранный ига» было болезненной, но необходимой, с точки зрения идеолога, задачей. То, что процесс этот будет нелегким, прекрасно осознавали как сам Шаховской, так и его союзники по театральному кружку, задумавшему издавать «Драматический вестник» (1808) — первый в России специализированный журнал, содержащий театральную критику, материалы по истории и теории театра. Он мало исследован, и одной из ближайших задач его изучения является выявление связи с «архаистической» (шишковской) концепцией развития национальной культуры. По сути, «Драматический вестник» — это коллективный орган формировавшегося вокруг Шишкова и Державина «архаистического» кружка, и большая часть авторов журнала вошла потом в «Беседу любителей русского слова»⁶⁸².

Шаховской принял на себя в «Драматическом вестнике» роли и историка-теоретика, и театрального рецензента, и сатирика, обличавшего неумелые подражания иностранным образцам. Журнал просуществовал недолго и закрылся в результате возникших в кружке театралов разногласий вокруг методов декламации и актерской игры. Неудача «Драматического вестника», по-видимому, охладила пыл

⁶⁸¹ Статья написана совместно с К. В. Новашевской.

⁶⁸² В «Драматическом вестнике» участвовали А. С. Шишков, А. Н. Оленин, И. А. Крылов, Д. И. Хвостов, Г. Р. Державин, Е. И. Станевич, А. А. Шаховской, С. Н. Марин, С. И. Висковатов, А. А. Писарев, С. П. Жихарев, А. П. Бунина, Н. И. Гнедич.

Шаховского к основанию нового печатного органа. Однако после войны 1812 г. он вернулся к идее создания драматической теории в иной форме — издания собрания собственных сочинений с теоретическими предисловиями (см. об этом: [Иванов 2009: 85]). В это время активно функционировал так называемый «чердак» Шаховского, т. е. его кружок, о котором известно до обидного мало — там эти идеи обсуждались уже с младшими «архаистами» — Катениным, Грибоедовым и др. Замыслу с изданием сочинений не суждено было воплотиться — только «Предисловие к *Полубарским затеям*» было напечатано в 1820 г. в «Сыне Отечества». Следующее известное нам выступление с концептуальными выкладками — статья «Нечто о театральной музыке» с принципиальным подзаголовком — «Отрывок из теории драматического искусства» — была включена Ф. В. Булгариным в альманах «Русская Галия» (1824). Далее Шаховской развивает свои идеи в предисловии к комедии «Аристофан, или Представление комедии “Всадники”» (изд. 1828)⁶⁸³, затем — в целой серии статей 1830–1840-х гг., вызвавших, однако, у современников скорее недоумение и разочарование. Тем не менее, как нам представляется, Шаховской всю жизнь развивал один комплекс идей, который и составил его концепцию национального театра. Трудов по творчеству Шаховского немного, особенно в интересующем нас аспекте⁶⁸⁴. Однако в них главный акцент сделан на эволюции жанра комедии, нас же будет интересовать становление архаистической концепции национального театра.

Поиски эти шли в двух направлениях — репертуарно-тематическом и поэтологическом. Лежавшие на поверхности способы создания национального репертуара — обращение к «русским» темам⁶⁸⁵, склонение на русские нравы иностранных сочинений при их переводе

⁶⁸³ Комедия была задумана еще в 1820 г. (см. об этом: [Александрова: 46]), но работа шла с 1823 г., особенно интенсивно в 1823–1825 гг. (см. об этом: [Иванов 2004: 144–145]).

⁶⁸⁴ Из новейших см.: [Иванов 2009].

⁶⁸⁵ Например, пьесы А. А. Шаховского: «Казак-стихотворец» (1812), «Крестьяне, или Встреча незваных» (1815), «Иван Суссанин» (1812–1815; см. о ней статью «Становление русской национальной мифологии в николаевскую эпоху (сусанинский сюжет)» в наст. изд.), «Ломоносов, или Рекрут-стихотворец» (1816), «Старинный русский быт, или Святочное гадание» (1821), «Ф. Г. Волков, или День рождения русского театра» (1826, см.: [Иванов 2006]), «Смоляне в 1611 г.» (1829, см.: [Киселева 2005]), «Суженый не ряженый, или Святки в 1737 г.» (1833) и др.

и адаптации для отечественной сцены⁶⁸⁶, а также обличение низкопоклонства перед Европой, галломании русского дворянства, забвения «русскими французолобцами» родного языка⁶⁸⁷ — все эти приемы использовались и до Шаховского, и оставались актуальными в течение трех десятилетий в его творчестве и пьесах его последователей. Однако эффективность воздействия подобных приемов на зрителя явно не удовлетворяла амбициозным ожиданиям и самого Шаховского, и членов кружка, задумавшего «Драматический вестник». Так, в журнале было напечатано послание С. Н. Марина к другому члену кружка — Крылову, где после восторгов по поводу пьесы «Урок дочкам» автору был задан принципиальный вопрос:

Переменил ли ты красавиц наших мнение? <...>
Иль Русским говорить заставил языком? —
Ах, нет! — В театре быв, Французским говорили <...>
[ДВ: 1808. Ч. 1. 72] (ср.: [Марин 1948: 124]).

Для того, чтобы создать такой русский театр, который был бы способен изменить русское общество, кружок авторов «Драматического вестника» поставил перед собой задачу сформировать программную эстетическую концепцию развития национального театра.

За теорией пришлось обращаться на Запад. В этой области зависимость от иностранных сочинений была ничуть не меньшей, чем в области репертуара. Именно поэтому первой рефлектируемой в журнале проблемой стала проблема заимствования, подражания — как в области драматургии, так и в области театральной теории.

⁶⁸⁶ Например, переделки Шаховского: «Пурсоньяк Фалалей Скотинин, или Рохус Пумперникель в новом виде» (1819) — переделка водевиля Э. Скриба и Ш. Г. Делетр-Пуарсона «Encore un Pourceaugnac»; «Игнаша-дурачок, или Нечаянное сумасшествие» (1820) — переделка водевиля Э. Скриба и А. Дюпена «Le Fou de Péronne»; «Иваной, или Возвращение Ричарда Львиное Сердце» (1821, см. об этом статью «Вальтер Скотт в интерпретации русских “архаистов”» в наст. изд.) — переделка «Ivanhoe» В. Скотта; «Буря и кораблекрушение» (1821) — переделка «The Tempest» У. Шекспира; «Таинственный Карло, или Долина Черного камня» (1822) — сюжет взят из «The black Dwarf» В. Скотта и др.

⁶⁸⁷ Здесь выделить сочинения затруднительно, для этого пришлось бы воспроизвести почти полный список: [Гозенпуд 19616].

Во многих статьях журнала формулируется главная установка — подражать можно и даже нужно, но нельзя копировать других авторов, даже таких великих, как Мольер — нужно писать по их образцу *свое*, заимствуя их мысли. Например, публикуется статья члена Французской академии и достаточно авторитетного теоретика театра Жан-Франсуа Кэльява д'Эстанду (1731–1813), которая так и называется — «О подражании» (см.: [Cailhava d'Estandoux: 1–3]). Заметим попутно, что это очень типичный для «Драматического вестника» прием — из всего богатства европейской театральной теории и критики выбирают те статьи, которые могут поддержать любимые мысли авторов журнала, и первое место среди авторитетов занимает Вольтер (было опубликовано 27 текстов в переводе А. А. Писарева⁶⁸⁸). В статье д'Эстанду говорится о том, что подражание требует большого искусства. Он призывает писателей не скрывать подражательности и приводит целый список авторов, у которых «крал» Мольер:

Всем известно, что славнейшие писатели подражали более всех других. <...> И у самого бессмертного *Мольера* нет четырех пьес, в коих бы он не подражал во всем или в частях, что доказать очень не трудно. Вместо того, чтобы сим затмевать его славу, а думаю что дам ей новый блеск, если покажу что *Мольер* так хорошо украшал свои стихи, что сам сделался примером для своих последователей, кои заслужили похвалу не иначе, как приближившись к сему великому человеку <...> <Мольер> крал у Теренция, Плавта, Лопеца де Веги, Калдерона, у Италианских фарсёров, у романистов всех земель, даже у дурных писателей, своих современников; но умел отделять хорошее от скверного, посредственное от мерзкого; умел переделывать порок в красоту, делать сию же самую красоту ощутительнее <...> [ДВ: 2, 39–40].

Спустя 12 лет в 1820 г. в «Предисловии к *Полубарским затеям*» Шаховской вновь поднимает тему подражания, развивая идеи «Драматического вестника» (хотя, по обыкновению, не приводя сносок):

Дарованию разноязычных Писателей предоставлено только приноравливать их к обстоятельствам и общему мнению, и одевая <...> сценическое Искусство в народную одежду, усыновлять его своему отечеству.

⁶⁸⁸ Собрание этих переводных статей вышло на следующий год отдельной книгой: [Писарев 1809].

И так, Художники не только могут, но должны заимствовать то, что принадлежит единству их Искусства. Мольер говорит, что он берет свое (т. е. принадлежащее Комедии) везде, где ни находит, и не стыжусь признаться, что следуя его же правилам, я без утрызения совести пользовался не один раз его находками, обрабатывая их хорошо или дурно собственным моим иждивением [Шаховской 1820: 25].

Итак, основной метод найден — «усыновлять» национальному театру все лучшее, чего уже достиг театр европейский, «одевая» в «народную одежду». Оставалось выбрать «правильные» образцы. Этому вопросу посвящено немало страниц как в «Драматическом вестнике», так и в последующих статьях самого Шаховского. Если попытаться доформулировать то, что не всегда явно высказано в этих текстах, то картина будет выглядеть следующим образом.

Главный «правильный» и «чистый» источник — античность. Грекам — учителям во всем изящном — нужно следовать в первую очередь. Такая установка ведет к важным выводам — главными должны оставаться выработанные в античности «чистые» жанры — комедия и трагедия, а новейшее изобретение — мещанская драма («слезная комедия» или «веселая трагедия») жестко отвергается, со ссылкой на авторитет Вольтера и других западных теоретиков, в частности, Кэльява д'Эстанду: «Отменно странно, что название *слезной комедии*, данное с начала в насмешку уродам половину веселым, половину печальным, мало по малу сделалось так обыкновенным, что и для самых умных людей оно не кажется также смешным, как название *веселой трагедии*» [ДВ: 2, 33]. Кэльява ссылается на Вольтера:

Послушайте самого Вольтера. «Г. Шассирон выдал остроумную и глубоко-мысленную диссертацию на следующий вопрос: позволено ли сочинять чувствительные комедии? Он сильно восстает против сего рода, к которому небольшая комедия Нанина принадлежит некоторыми местами. Он справедливо осуждает все, что походит на мещанскую трагедию. И в самом деле что такое трагическая интрига между частными людьми? Это все равно что уничтожить котурну, не достигая вдруг цели ни комедии, ни

трагедии; это будет незаконнорожденное дитя, урод, произведенный не-возможностью сделать настоящую комедию и трагедию» [ДВ: 2, 38]⁶⁸⁹.

Однако Шаховской ясно осознает, что реконструкция античного спектакля, которую он предпринял в своей комедии «Аристофан, или Представление комедии “Всадники”», не может быть буквальной — и не только в силу недостатка подлинных источников, но и потому, что изменилась публика, что современный автор пишет в другое время и для иной аудитории. Поэтому косвенно и издатели «Драматического вестника», и Шаховской в своих дальнейших статьях включаются в спор «древних» и «новых», начавшийся в Европе еще в XVII в., не утихавший в XVIII-м и не потерявший актуальности в начале XIX-го, формулируя компромиссную точку зрения.

Вопрос об изменениях был достаточно чувствительным для русских «архаистов». Их глава А. С. Шишков, настаивавший на тождестве русского и церковнославянского языков, не мог не понимать и не учитывать того, что он сам и его современники говорят и пишут иным языком, чем написаны сочинения, которые он предлагал в качестве образцов для современной словесности (древнерусские жития, летописи, сочинения Ломоносова и пр.). Именно с этим связано его упорное разделение понятий «слог» (фактически — «стиль»⁶⁹⁰) и «язык»⁶⁹¹. «Старый слог», заимствовавший из греческого как языка Священного Писания, соответствовал, по концепции Шишкова, духу национального языка, а «новый слог» карамзинистов его разрушал, ибо был исполнен заимствований из «неправильного» французского источника⁶⁹².

В области театра теоретики-«архаисты» настаивали на едином духе драматических сочинений. Так, Шаховской пишет:

⁶⁸⁹ Ср. также [ДВ: 3, 136], где цитируется “Histoire du théâtre français pendant la révolution”. Как известно, взгляды самого Вольтера на мещанскую драму были далеко не столь однозначными и последовательными.

⁶⁹⁰ Характерно, что в «Словаре Академии Российской» отдельная словарная статья на слово «слог» отсутствует, оно определяется через «штиль» (стиль), где дается отсылка на него: «Штиль, ля. с. м. Лат. 1) Слог, зри сие слово. Низкой, высокой штилем в сочинении. Писать высоким, надутым штилем» [САР: 916–917]).

⁶⁹¹ Напомним, что основополагающее сочинение Шишкова, давшее начало полемике «архаистов» и «новаторов», называется «Рассуждение о старом и новом слоге русского языка» (1803).

⁶⁹² О взглядах двух враждующих лагерей на язык см.: [Лотман, Успенский 2002].

Решась весь предаться любезной мне Драматической Поэзии, я не спускал, так сказать, глаз с Аристофана, Мольера и Шекспира старался проникнуть в их тайные мысли, в их скрытные намерения, и отделяя, что принадлежит веку, обстоятельствам и духу народному, кажется, нашел единство Театрального Искусства в разнообразных их творениях. Я уверился, что ум Комедии неизменяем, что все великие Драматические творцы, разными средствами и оборотами хотели сказать и доказать одну и ту же истину, что они все думали и чувствовали совершенно согласно; мне даже кажется, предполагая в них равную степень дарований, что Мольер в Афинской республике создал бы Аристофанову древнюю Комедию, Аристофан в Англии был бы Шекспиром, а бурный Гений Шекспира, образованный во Франции в век Лудовика XIV, принужден бы был покориться необходимости, и под ярмом Французского приличия и принятых правил, произвел бы Мизантропа и Тартюфа, а может быть Федру и Британника, по крайней мере мне приятно думать, что Искусство, которому я посвятил все способности, сколько их получил от Бога, не есть нечто условное, зависящее от обстоятельств и моды; но что оно почерпнуто в умственной Природе человека, основано на высоких истинах нравственности и общественного блага, и потому, точное, неизменное, вечное [Шаховской 1820: 24–25].

Именно поэтому подражание *лучшим* образцам возможно — оно не повредит «национальному духу» и не испортит национального театра, а, наоборот, будет способствовать его развитию. Великие драматурги XVII в. (Расин, Корнель, Мольер, Шекспир) включаются Шаховским в число образцов для подражания: их так же, как и античных писателей, следует «усыновить», приспособив для русской сцены. Более того, в статье в «Драматическом вестнике» «О театре древних народов. Греческая трагедия: Эсхил, Софокл и Еврипид» Шаховской заявляет, что театр греков находился «во младенчестве» [ДВ: 1, 75], а в предисловии к своему переводу трагедии Расина «Ифигения в Авлиде» прямо отдает предпочтение французскому трагику: Расин «придал трагедии прелесть не известную древним» [Там же: 105].

Характерно поэтому, что Н. И. Гнедич, обратившись к сюжету о короле Лире, переводит не Шекспира, а переделку Дюси, а Шаховской, рецензируя пьесу и спектакль, подчеркивает, что Гнедич превзошел обоих и лучше всех передал характер Лира:

Шекспир, а после его *Дюсис*, представляют *Леара* совершенно сумасшедшим. Англинский автор, жертвуя благородством трагедии вкусу своего народа и времени, выводит шута, который забавляет партер безумием старика. Французский переводчик хотя выкинул шута, но все заставил бедного царя *Леара* быть в непрерывном сумасшествии; Русский же, избегая сей нелепости, а желая сохранить красоты, которые чудный Шекспиров дар умел поместить в оной, заставляет несчастного *Леара* в полном присутствии ума чувствовать и выражать горесть отца, изгнанного детьми; оставляя однако же минуту исступления в конце 3 действия. Отчаяние *Леара*, мрак ночи, страшная буря, внезапное появление Корделии, почитаемой мертвой, дела сие исступление естественным, производят ужас и жалость в сердцах зрителей [ДВ: 1, 33]⁶⁹³.

Лучшей русской трагедией Шаховской неизменно провозглашал «Эдипа в Афинах» Озерова: «“Эдип в Афинах” — лучшее произведение лучшего нашего Трагика» [Шаховской 1824: 110]. Трагедия, по сути, являлась переделкой переделки того же *Дюси*, хотя рецензент и возводит ее к «Эдипу в Колонне» Софокла [ДВ: 1, 76]. Достоинство Озерова Шаховской находит в первую очередь в прекрасных стихах (что вполне согласовывалось и с точкой зрения карамзинистов), а также в чувствительности такого рода, который «архаисты» одобряли, хотя вообще относились к чувствительности с большой опаской и в основном — резко отрицательно. Шаховскому важно, что в «Эдипе в Афинах» *языком сердца* говорят «высокие» персонажи, и любовь

⁶⁹³ Заметим, что первые две части статьи [ДВ: 1, 17–22, 25–32]) из трех прямо переведены с немецкого без указания на факт перевода и на оригинал. Ср., например: «Из множества источников нельзя ни об одном сказать с такой уверительностью, как о Голиншедовом временнике, которым Шекспир пользовался для всех своих исторических представлений из Английской истории. Мы выписываем из сего временника относящееся к сему месту, которое находится также в Shakesp. Illustrated, vol. III» [Там же: 17] с немецким изданием [Shakespear: 547]: “Unter den verschiedenen Quellen, woraus Shakespeare den Stoff dieses Trauerspiels geschöpft haben kann, ist es von keiner mehr ausgemacht, daß er sich ihrer wirklich bedient hat, als von Holinshed’s Chronik, die ihm, wie wir gesehen haben, zu allen seinen historischen Schauspielen aus der Englischen Geschichte die Materialien an die Hand gab. Folgende hierher gehörige Stelle dieser Chronik mag also gleich den Anfang dieses Anhangs machen”. В сноске на той же странице имеется ссылка к английскому изданию, которую сохранил Шаховской в таком виде: (Shakesp. Illustrated, vol. III).

Антигоны к отцу — это жертвенная любовь (преступной страстью пылают отрицательные персонажи). Ср. монолог Антигоны:

Ах! Не жалею я о пышной славе той;
 Горжусь сим рубищем, мою нищетой,
 Предпочитаю их сиянию короны.
 Опорой быть твоей — вот счастье Антигоны,
 Вот титло славное превыше титлов всех,
 Спокойствие твое дороже мне утех [Озеров 1960: 141].

Заметим, что, казалось бы, неожиданно вызвавшая неодобрение «архаистов» патриотическая трагедия Озерова из русской истории «Димитрий Донской» содержит именно такую «неправильную» любовь и, следовательно, «неправильную» чувствительность — великий князь готов принести отечество в жертву своей любви к «небывалой» княжне (как с раздражением выразались Шишков с Державиным).

С точки зрения Шаховского, театр должен добиваться максимального воздействия на зрителя, но «правильными» средствами. Именно поэтому так остро встает вопрос о театральной музыке и об опере.

Следует иметь в виду, что театр того времени активно использовал музыку в драматических постановках (см.: [Щербакова]). Популярными были и музыкальные постановки — оперы (комические и seria), но к ним отношение было сложным (оговоримся сразу, что термин «опера» в довердиевскую эпоху имел иное наполнение). Уже со второй половины XVIII в. жанр постепенно эволюционировал от сочетания драматических сцен с музыкальными вставками в сторону «непрерывно певшейся оперы», но вопрос о том, что должно доминировать — текст (стихи) или музыка — являлся предметом жарких дискуссий. «Драматический вестник» активно разрабатывал этот сюжет, ставший затем основным в статье Шаховского в «Русской Талии». Уже в переводной статье Вольтера «Об опере» в «Драматическом вестнике» ясно показано, что именно не устраивало в этом жанре:

<...> представление, столько же странное, сколько и великолепное, приносящее более удовольствия глазам и ушам, нежели уму. Будучи поработано музыке оно оправдывает тем свои нелепые погрешности, по тому что иногда тут должно петь во время разрушения города и плясать около могилы <...> К такому сумасбродству не только что снисходительны,

но даже оно и нравится, по тому что переносит нас в царство очарования. Некоторая пышность в представлении, хорошая пляска, хорошая музыка и несколько приятных явлений, могут легко принести удовольствие зрителям [ДВ: 1, 137–138].

Другими словами, опера не должна нравиться серьезным зрителям, как не должна нравиться и мещанская драма, поскольку они опираются на чувственные впечатления, а не на размышления (в утверждении этой мысли авторы, как уже указывалось выше, призывали себе в союзники того же Вольтера). В статье «Нечто о театральной музыке» Шаховской продолжает эту линию:

...оставя Трагедии полубогов, законодателей и героев, которых советно заставлять петь бравурные арии, выведут, в полном блеске Поэзии, рыцарей, трубадуров, Мавров, Индейцев и Бардов, с их волшебною мифологиею, на новое драматическое поприще. Комики, с своей стороны, стихотворною веселостию и нравственным осмеянием сгонят с него шутовство Итальянских буффов, и опера сделается достойною дочерью Комедии и Трагедии [Шаховской 1824: 105].

Уже в первых строках статьи автор утверждает, что поэзия является матерью и повелительницей музыки [Там же: 92] и что в древней трагедии музыка лишь поддерживала стихотворство и «совершенно покорствовала Поэзии» [Там же]. Именно такой видит Шаховской «правильную оперу» и ее будущее на русской сцене. Он против тех спектаклей, которые превращают «древний Театр в новое игрище», где господствуют «любострастные танцовщики» и «изувеченные певцы» (т. е. кастраты). «Оперы и Балеты бесстыдно передразнивают Трагедии и Комедии, — пишет он. — Вялая нежность, надутая высокопарность, бессмысленное шутовство, прыжки и рулады уничтожают Драматическое Искусство» [Там же: 97–98]. Он приводит очень любопытный список композиторов, которых считает «правильными»: Глюк, Моцарт, Мегюль, и их оперы «Армида», «Милосердие Тита», «Дон Жуан» (напомним полное название: «Дон Жуан, или Наказанный развратник», опера-буффа в 2 д. на либретто Лоренцо да Понте по пьесе Антонио де Саморы), «Иосиф», т. е. «Иосиф в Египте» на библейский сюжет, причисленная Мегюлем к комическим операм из-за сочетания музыки и разговора. Все оперы посвящены вечным

сюжетам, высоким темам и, с точки зрения Шаховского, не унижают поэзию. И здесь нам приходится поспорить с выводами Д. А. Иванова, полагавшего, что Шаховской в своей статье стремится проложить дорогу к тому синтезу искусств, которое в будущем провозглашал Вагнер [Иванов 2013: 158]. Мы полагаем, что для Шаховского и в этой статье музыка продолжает играть прикладную роль, главным остается словесное искусство, которому музыка не должна мешать. Только в этом случае, с точки зрения автора, поэзия и музыка составят «дружелюбное зрелище, в котором ум и душа» не будут «порабощены слуху и зрению» [Шаховской 1824: 98].

Однако, пожалуй, самая важная мысль статьи, на которой Шаховской будет затем в 1830–1840-е гг. основывать свою парадоксальную концепцию истории русского театра, — это идея преемственности между языческой греческой и христианской музыкой (и, следовательно, театром). Здесь он делает очень тонкий, хотя и умозрительный переход: то высокое, что в античности посвящалось языческим богам, затем перешло в прославление христианского Бога:

Панфеон, нынешний храм истинного Бога, пережил ложных богов, которым он был посвящен: в нем еще курится фимиам, и слышится молебное пение <...> А божественная Музыка, глас души, вдохновенный выпрепными чувствованиями, уже ли, переходя из уст в уста, из сердца в сердце, не мог хотя мало сохраниться, когда слышатся везде даже и дикие голоса старинных народных песен! [Там же: 101].

Это утверждение о непрерывности традиции между античной и новой культурами ляжет затем в основу идеи о преемственности русского театра от греческого. И подчеркнем, что здесь «архаизм» Шаховского в чем-то даже радикальнее шишковского.

Разумеется, он осознает, что прямой генетической преемственности с древнегреческой античностью не было, зато была преемственность с византийской культурой, а следовательно — и с греческой (поскольку Византия была преемницей античной культуры). Впервые наиболее ярко эта мысль была высказана Шаховским в 1829 г. в статье «Описание трагедии “Кающийся грешник”» [Шаховской 1830]. Истоки пьесы он уверенно находит в «Эвменидах» Эсхила. Школьная драма-мистерия митрополита Димитрия Ростовского, ставившаяся и в XVIII в.,

становится для Шаховского первой русской трагедией, при этом написанной в духе трагедии Эсхила. Это требовало серьезного теоретического обоснования, за которое наш автор возьмется через десять лет.

В конце 1830-х – начале 1840-х гг. Шаховской написал четыре статьи: «Театр древних греков» (1840) [Шаховской 1840а], «Летопись русского театра» (1840) [Шаховской 1840б], «Театральные воспоминания» (1842) [Шаховской 1842а] и «Обзор русской драматической словесности» (1842) [Шаховской 1842б]. Их основной идеей стало происхождение «истинного» русского театра от «духа» театра древнегреческого, чему, как полагал Шаховской, способствовала русская православная церковь.

Отправная точка его концепции заключалась в том, что славяне заимствовали у Византии школьное образование: «Предки наши, Славяне, <...> приобрели, при помощи оружия, от сопредельных с ними Греков, вместе с Христианскою верою, первые начала народного образования» [Шаховской 1842б: Кн. 1, 1]. От духовных школ, основанных при князе Владимире, тянется, по Шаховскому, традиция вертепных действ к празднику Рождества Христова [Там же].

Шаховской действует осторожно: он использует выражения «еще в то время», «с давних времен», называет византийцев «греками», точно так же, как и древнегреческих трагиков, таким образом стирая границу между Византией и собственно древней Грецией. В дальнейшем повествовании он делает прыжок через века, переходя с времен крещения к XVII в. Он подчеркивает, что во время татаро-монгольского ига просвещение было приостановлено, а «греческие дары» сохранялись в монастырях, и оказывается, что именно священнослужители стали первыми ценителями театрального искусства:

Наши Богомудрые Святители с отцовским радушием <...> и по примеру великих учителей Восточной Церкви (Василия Великого и Григория Богослова), любили древнюю поэзию и умели отличать суетное софистов от любознательности язычника Платона, так же, как и мрак многобожия от светлого творчества Омира, Эсхила и Софокла; а потому первые опыты благообразных драматических зрелищ проявились у нас в духовных училищах. <...> на Святой Руси, Афинская сцена, очищенная иссопом благочестия, сделалась первым поприщем драматической поэзии [Там же: 2].

Обратим внимание на то, что скомороший театр и языческие игрища, о которых уже было известно в первой трети XIX в., Шаховской намеренно опускает, ибо их упоминание разрушило бы его концепцию. Его задачей становится проведение линии, которая тянется от древнегреческой драматургии к Византии и, наконец, — к пьесам церковных авторов XVII в., первым из которых оказывается митрополит Димитрий Ростовский.

Одна из первостепенных задач Шаховского — дать свою собственную трактовку древнегреческих трагиков, которая позволила бы ему связать их творчество с духом христианской православной веры и сделать их театр естественной и законной основой современного русского театра. Такое обоснование Шаховской даст в статье «Театр древних греков» (1840). Свою идею он основывает на концепции А. Шлегеля, предложенной им в «Курсе драматической литературы», однако несколько смещает акцент.

Так, следуя А. Шлегелю, он полагал, что классики французской драматургии не поняли духа древнегреческого театра и в своих переводах исказили его, поскольку ориентировались не на греческий, а на римский латинский театр, который был лишь подражанием греческому. Более того, тенденциозность французских теоретиков Вольтера и Лагарпа, ставивших французских авторов выше греческих, низвергала их авторитет. Однако и Шлегель, и Шаховской оставляют своим союзником такого автора как Брюмуа (Pierre Brumoy, 1688–1742), издавшего на французском языке греческие трагедии (“*Théâtre des Grecs*”) и защищавшего древних от нападок новых французских критиков, хотя в работах Брюмуа оба находили много недостатков, в том числе и непонимание истинного духа трагедии.

Концепция греческого театра у Шлегеля заключается именно в уникальном духе, заключенном во внутреннем единстве трагедии, в ее гармонии и органичной связанности с природой, а также в изображении «непостижимой силы Судьбы», против которой даже боги оказываются не всевластными. Древняя трагедия, по Шлегелю, «ведет нас к высочайшим размышлениям, связанным с теми вещами, которые она изображает — к размышлениям о природе и необъяснимой

тайне человеческого бытия»⁶⁹⁴. И в какой-то степени она работает «как моральное лекарство», воздействующее на душу человека с помощью болезненных чувств ужаса и сострадания⁶⁹⁵.

Шаховской отмечает, что, читая Шлегеля, он видел в нем отражение своих собственных мыслей, и, следуя ему, нападает теперь на французских классиков, которые «исказили историю, уничтожили вероятие в претворенной на новый лад трагедии». Его задача — объяснить, в чем состояла заслуга первых греческих трагиков.

Так, Эсхил — отец греческой трагедии — «умел воспалить души своих сограждан» «высотой и ясностью мыслей, поэтическим изобретением, силой и красотой слова, орлиным взглядом, широким полетом творческого духа, неизменной верностью истине, не повествовательной, а нравственной и пламенной любовью к отечеству» — все это «бессмертит творца трагедии к вечному сраму неблагодарных современников» [Шаховской 1840а: 71] (Шаховской имеет в виду позорное изгнание Эсхила из Афин за трагедию «Эвмениды»). Софокл — «наследник Эсхиловой сцены» [Там же: 72] — не изменил сущности и цели трагедии, но отошел от «наследства Эсхила» тем, что «сердца затеплил состраданием» [Там же: 73]. Шаховской пишет, что «Софокл, сколько ему позволяло народное верование, сблизил небо с землею, но не унижением богов и возвышением человека» [Там же]. Софокл, продолжает Шаховской,

...оком бессмертной души прозрел сквозь мглу многобожия и туман философских мудрствований. Заря истины, разлившаяся над вселенной полным сиянием, взошла 406 лет спустя его смерти. Софокл представлял на сцене смерть человека, а особенно гонимого судьбой страдальца, не в ужасе, с каким она, еще и в наше время, воображается малодушными,

⁶⁹⁴ Мы не знаем, каким изданием Шлегеля пользовался Шаховской, и приводим цитаты из Шлегеля в своем переводе с английского. Ср.: "...so the ancient tragedy leads us forward to the highest reflections involved in the very sphere of things it sets before us — reflections on the nature and the inexplicable mystery of man's being" [Schlegel 1879: 77].

⁶⁹⁵ Ср.: "Supposing, however, that tragedy does operate this moral cure in us, still she does so by the painful feelings of terror and compassion: and it remains to be proved how it is that we take a pleasure in subjecting ourselves to such an operation" [Schlegel 1879: 68].

но небесным воздаянием за земные страдания, светлым преселением бессмертной души из юдоли сует и горестей в беспечальную обитель и явным торжеством бессмертия над тленом [Шаховской 1840а: 73].

Доказательство того, что Софокл «предвосхитил» крестную смерть Христа, Шаховской видел в трактовке драматургом смерти Эдипа как небесной награды за его земные страдания:

Рассказ чудесной кончины невольного отца-убийцы Эдипа извлекает из очей слушателей слезы не горести и соболезнования, но отрадного умиления, исполняющего душу благоговением и упованием на небесное правосудие [Там же].

Шаховской сетует: «...очень странно, что мысль так близкая к нашей святой вере, и проявленная языческим поэтом, утрачена христианскими претворителями его трагедий» [Там же]. Заканчивая разговор об Эсхиле и Софокле, Шаховской прямо подводит к тому, что они были почти христиане, которые «оскорблялись нелепостью идолопоклонства», однако понимали, что даже такое «пустообрядное идолопоклонство» вместе с «богобоязнию, освящением союзов, законов и властей соединяет людей <...>». Этим они, по мысли Шаховского, отличаются от третьего древнегреческого трагика Еврипида, который испортил суть и цель древней трагедии. Если трагедии Эсхила и Софокла «умягчали сердце, проясняли рассудок, внушали благочестие и <...> воспламеняли отечественную славу», то Еврипид «первый начал нравственное развращение», введя «любовную страсть» в свои трагедии, которая в настоящий момент является «самовластницей нынешних театров» [Там же: 76]. Иными словами, Еврипид оказывается тем, кто разрушает истинный смысл высокой трагедии, и именно его наследство теперь продолжено в «безнравственном» французском театре.

Таким образом, Шаховской «христианизирует» древнегреческую трагедию Эсхила и Софокла, а Еврипида представляет как «искажителя» — за отступление от духа древней трагедии, которой, по его мнению, были свойственны идеи милосердия, сострадания и покорности судьбе.

Такая трактовка позволяет Шаховскому легко протянуть прямую линию от древнегреческого театра Эсхила и Софокла к византийскому духовному театру (о котором он, впрочем, не пишет) и далее — к русскому школьному церковному театру XVII в.

Как известно, Митрополит Ростовский Димитрий (Туптало, 1651–1709), воспитанник Киевской братской школы (потом — Киево-Могилянской Академии), известный своим собранием житий святых и проповедями, писал также стихи и школьные драмы для основанного им в 1702 г. духовного училища. Как пишет современная исследовательница М. А. Федотова, его интерес к театру был обусловлен «чисто-практическими целями: прививая вкус и интерес к спектаклям, митрополит осуществлял нравственно-воспитательную программу» [Федотова]⁶⁹⁶. Однако Шаховской не отделяет школьно-церковного театра от светского театра европейского типа и причисляет Димитрия к первым русским трагикам:

Митрополит Ростовский Дмитрий, равный просвещением и любомудрием Св. Алексию, Первосвятителю всей России, сочинил несколько трагедий, коих содержание извлечено из священных книг, и одну совершенно пиитическую: Кающийся Грешник. Она, по воле императрицы Елизаветы, была представлена на Придворном Театре со всем сценическим великолепием, и потому уже можно назвать эту драматическую аллегория, сообразную с Эсхилowymi творениями, нашу первую трагедию [Шаховской 18426: Кн. 1, 2].

Для Шаховского «само название: Кающийся грешник уже показывает содержание и цель сей нравственной драмы, а действие и сценическое устройство убеждают в том, что творец ее знал и совершенно постиг первейшего из Греческих трагиков» [Там же]. Шаховской настаивает на знании митрополитом Димитрием Ростовским античных авторов, однако не приводит никаких тому доказательств. Он упорно называет пьесу «Кающийся грешник» одной из частей трилогии, поскольку именно трилогия является для него подлинным «маркером древнегреческого» (Шаховской не раз подчеркивал трехчастную структуру трагедии как самую важную особенность Эсхила). По его мнению, именно эта пьеса «предобразовала Русскую трагедию», и «она гораздо

⁶⁹⁶ См. также: [Новашевская 2017: 28–30].

ближе к нашему народному духу, нежели та, которая целиком перенеслась к нам с Парижской сцены, и уже после века Людовика XIV» [Шаховской 1842б: Кн. 1, 3]. Димитрий Ростовский оказывается, таким образом, преобразователем и «христианизатором» древнегреческой трагедии на русской почве. Так пьеса «Кающийся грешник» превращается в идеальный ориентир для русских драматургов.

Возвращаясь к программной статье в «Русской Талии», которая, казалось бы, посвящена специальному вопросу о музыке, подчеркнем, что ее общая тема и главная поставленная в ней проблема — пути развития русской культуры. Шаховской вновь и вновь выдвигает вперед идею «архаистов» о преимуществах русского языка и культуры над европейскими, в первую очередь над французским: «Язык Французский малозвучием, скудостью, и синтаксическим стеснением, неудобен к пению и затруднителен для Лирической Поэзии», в отличие от русского — мягкого и сладкозвучного [Шаховской 1824: 108]⁶⁹⁷. Вполне в духе Гердера и его последователей, причислявших славян к молодым нациям и видевших за ними и за немцами будущее Европы, Шаховской пишет: «Ни Французы, ни Британцы, ни южные Европейцы не могут уже произвести ничего полного, необыкновенного, словом близкого к самородным творениям свежих народов; выпаханная нива не дает обильного и сочного плода» [Там же: 107]. Его программа развития театра транслирует любимые идеи «Беседы любителей русского слова», и Шишков, конечно, подписался бы под каждой строкой:

Встанем, воспользуемся силою, данною нам от Бога, красотою и богатством языка нашего, углубимся в изучение отечественного слова, духа и преданий, вспомним, что святая Вера, коренные связи, состав речи, и даже народная одежда, обычаи и самые предрассудки связывают нас с теми Греками, от которых просветилась и еще просвещается Европа, и состязатели наши уступят нам честь будущего первенства [Там же: 109].

⁶⁹⁷ Ср.: «Восхищенный бессмертным даром великого Расина, который на самом бедном и почти непиитическом языке, умел произвести творения, приносящие честь не только его народу и веку, но даже самому уму человеческому, я хотел перевести на наш богатый и стихотворческий язык одну из лучших его трагедий» [ДВ: 1, 106].

Вина того, что успехи русского театра не столь значительны, как европейского, лежит, разумеется, на тех, кто не радеет о родном языке:

Худое знание своего языка, пренебрежение к нему, может быть, только от того, что им говорит и простой народ, и нерадение к нашей Словесности заставляют к несчастью многих соотчичей наших посещать одне Оперы и Балеты, и судить о Русских дарованиях не по собственному достоинству их, а по тому, на сколько они сближаются с понятиями, принятыми в Париже [Шаховской 1824: 110–111].

Шаховской с удовлетворением отмечает успехи новой русской лирической поэзии и хочет, чтобы русский театр воспользовался этими достижениями (и здесь, как нам представляется, формулируется его программа «романтического театра» 1820-х гг., где большое место занимали переделки поэм и романов⁶⁹⁸). Он ждет, чтобы русские писатели обратились к театру:

Словом, зрители наши без всякого предубеждения и с отверзтым сердцем ожидают, чтоб Поэты, угадав тайну народного духа, сотворили или составили из других Русский род драматических Поэм, к которым они также могут пристраститься, как Французы и Англичане пристращены к отечественным своим представлениям [Там же: 107].

Таким образом, концепция национального театра у Шаховского едина и представляет собой продолжение и развитие тех идей, которые были высказаны в «Драматическом вестнике» и в «Беседе любителей русского слова». Наши «архаисты» отнюдь не смущались тем, что эти идеи восходили к европейским источникам. Как мы старались показать, они как последователи Петра I полагали не зазорным заимствовать «чужое», если оно хорошее и нужное⁶⁹⁹. И этим они не так

⁶⁹⁸ Шаховской переделывает «Руслана и Людмилу» Пушкина в волшебную комедию «Финн» (1824), а «Бахчисарайский фонтан» — в пьесу «Керим-Гирей, Крымский хан» (1825). Напомним также об указанных ранее переделках «Айвенго» и «Черного карлика» В. Скотта.

⁶⁹⁹ В опере-водевиле Шаховского «Актер на родине, или Прерванная свадьба» в уста знаменитого комика Якова Шумского вложены следующие слова: «На чужой манер недавно / Войска, пушки, корабли, / Будто вышли из земли, / И учителей бьют славно! / Так! Народ, в котором есть / Ум, досужство, сила, воля, / Для всего откроет поле, / Что ему послужит в честь. / Так с умом ума чужова / Нет греха позацепить; / Должно лишь собою быть, / Чтоб добиться до большова» [Шаховской 1822: 55].

уж отличались от своих противников-карамзинистов. «Чужое — мое сокровище» — так назвал Батюшков свою записную книжку, полную выписок из чужих сочинений, которые переводил и которым подражал. «Гений перевода» Жуковский, издававший параллельно с «Драматическим вестником» «Вестник Европы», развивал там свои мысли о переводе-подражании, весьма близкие к тому, о чем писали Шаховской с компанией. Думается, что этому аспекту в позиции враждовавших лагерей уделено пока недостаточное внимание. «У меня почти все или чужое, или по поводу чужого — и все, однако, мое» [Жуковский-4: 4, 544], — так формулировал Жуковский концепцию своего творчества. Именно такую формулу Шаховской нашел бы адекватной для своего понимания пути развития русского театра.

«РУССКАЯ ТАЛИЯ» В КОНТЕКСТЕ ТЕАТРАЛЬНОЙ КРИТИКИ 1820-х гг.

В известном справочнике Н. П. Смирнова-Сокольского, описавшем все литературные альманахи и сборники XVIII–XIX вв., альманах Ф. В. Булгарина «Русская Талия, подарок любителям и любительницам отечественного театра на 1825 год» назван чуть ли не единственным добрым делом, которое Булгарин сделал для русской литературы [Смирнов-Сокольский: 108]. Мы не придерживаемся столь крайней точки зрения, но без некоторого удивления нельзя констатировать, что «Русская Талия» до сих пор почти не изучена. Судьба преследовала издание с самого начала: его выходу чуть не воспрепятствовало знаменитое петербургское наводнение 7 ноября 1824 г.; от наводнения пострадали гравировальные камни, поэтому альманах вышел без нот и вообще не совсем в том виде, как хотелось издателю. И все же 15 ноября 1824 было получено цензурное разрешение, а 15 декабря 1824 г. альманах увидел свет, о чем оповестил читателей «Сын Отечества».

Говоря о «Русской Талии», обычно ограничиваются констатацией того факта, что в ней впервые увидел свет солидный фрагмент из «Горя от ума» Грибоедова. Рецензент из «Московского Телеграфа» сетовал на то, что комедия не могла быть опубликована полностью, и выражал надежду на скорую публикацию полного текста [Полевой 1825: 168]. Однако конструктивными принципами альманаха как издания являлись фрагментарность (большие тексты никогда не печатались полностью) и первопубликация. Кроме «Горя от ума» «Талия» собрала солидный урожай драматических сочинений, тем или иным образом знаменательных в истории русской литературы и театра. Были помещены отрывки из «Андромахи» Катенина, «Венцеслава» Жандра, «Финна» и «Керим-Гирея» Шаховского, комедий Хмельницкого (в частности, из перевода «Школы женщин» Мольера) и др. Но пожалуй самое существенное — альманах давал актуальный срез состояния русского театра и намечал концепцию его развития.

Хотя об истории создания «Русской Талии» мы почти ничего не знаем, но она, безусловно, не являлась случайной книжкой, для которой издатель собирал «альманашью дань» у кого угодно, — несмотря на слова Катенина в письме к Бахтину от 13 июля 1824 г.: «Пигмей Греч писал на днях ко мне сюда письмо с разными комплиментами, и вот о чем: пигмей Булгарин хочет издать какой-то драматический альманах и Христа ради выпрашивает у всех милостыни; нет ли у меня чего непечатанного, а де отменно бы одолжили, кабы то из «Андромахи» пожаловали» [Катенин 1981: 245].

Свидетельство Катенина указывает на то, что материал собирали и Булгарин, и Греч, в типографии которого «Талия» печаталась. Статьей Греча «Исторический взгляд на русский театр до начала XIX столетия» альманах открывался. В концепции издания эта статья играла роль фундамента. Она утверждала историческое бытие отечественного театра и вписывала его в контекст европейского. Не скрывая того, что русский театр опоздал родиться в сравнении с другими европейскими и был заимствован у соседей⁷⁰⁰, Греч показывал, что театр этот смог достичь важных успехов и объяснял это особенностями национального характера: «русский народ переимчив» [РТ: 6]. Он подробно остановился на развитии театральных постановок на Руси в XVII в., на театре петровской эпохи, но роли Петра не преувеличивал: «Великий Петр, употреблявший все средства для сближения своих подданных с прочими Европейцами, покровительствовал и учреждение Театра», — но все же, как отмечает автор, не слишком им занимался [Там же: 8]. Гораздо важнее, с его точки зрения, были эпохи Елизаветы и Екатерины, которые освещены достаточно основательно [Там же: 17–36]. В приложении помещены биографии Ф. Г. Волкова [Там же: 36–39], И. А. Дмитриевского [Там же: 39–44], А. М. Крутицкого [Там же: 44–46], П. А. Плавильщикова [Там же: 46–47], А. С. Яковлева [Там же: 48–53]. Хотя о современности Греч почти не пишет, но все же делает намек на то, что это высшая эпоха в развитии русского театра: «Новые образцовые Писатели творениями своими оживили нашу

⁷⁰⁰ «Драматическое Искусство в России есть цветок времен новейших, недавно пересаженный из соседственных стран <...> Мы заимствовали у Литвы и Польши устройство учебных заведений, меру языка стихотворного и начала Театра» [РТ: 1–3].

сцену, когда появились на ней невиданные дотоле, преимущественно в женских ролях, таланты» [РТ: 33].

Эта общая фраза типична для статьи и на самом деле проясняет некоторые особенности поэтики «Русской Талии», пытающейся объединить довольно разные тенденции. Фраза искусно сконструирована — имена «образцовых писателей» не называются, что помогало обойти острые углы и, например, счастливо избежать упоминания опасного имени Озерова, которое могло возбудить споры; некоторые вкладчики (особенно Катенин) смотрели на него весьма критически. Неопределенное выражение «женские таланты» также давало возможность не ввязываться в конфликт двух актрис-соперниц — Семеновой и Колосовой — и партий их поклонников. Однако издатели не могли ориентироваться только на вкладчиков, поэтому умолчание в одном месте компенсировалось комплиментом в другом. Так, портрет Екатерины Семеновой (один из пяти помещенных в альманахе) сопровождался следующей лестной характеристикой: «Первая Русская трагическая актриса <...> по необыкновенному своему дарованию почитается в числе первоклассных актрис образованной Европы» [Там же: V–VI]. Однако тут же был сделан намек, который мог быть истолкован и как комплимент, и как критика неровности ее игры: «Г-жа Семенова, подобно всем гениям, имеет свои минуты вдохновения на сцене».

Н. А. Полевой, первым отрецензировавший «Русскую Талию» в своем «Московском телеграфе» и в целом доброжелательно ее оценивший, отметил значение исторического обзора Греча, в самом деле очень основательного и информативного⁷⁰¹. Но уже отзыв об этой статье содержал мотив, пронизывающий затем всю рецензию, — неоригинальность, неоговоренные заимствования: «Здесь собрано все, что до-ныне было сказано о Русском Театре в разных книгах и Журналах. Надобно заметить однакож, что в этой статье не отличены собственные суждения Г. Греча от чужих» [Там же: 164]. Полевой счел

⁷⁰¹ Статью Греча как «очень дельную» отметил и А. А. Бестужев в своем кратком положительном обзоре «Русской Талии» во «Взгляде на русскую словесность в течение 1824 и начале 1825 годов», напечатанном в «Полярной звезде на 1825 год» уже после выхода в свет рецензии Полевого [Бестужев: 2, 555].

необходимым подчеркнуть, что Греч представил компиляцию. На этот раз речь шла скорее о стилистической неловкости при пересказе статьи о Волкове в «Опыте исторического словаря о российских писателях» Новикова, прямо не названного в тексте, но перечисленного среди источников сведений в сноске на первой странице статьи Греча [РТ: 1], однако начало критике было положено.

По составу авторов и направленности текстов мы вполне можем причислить альманах к «архаистическим» изданиям. *Руссицизм*, т. е. забота о русском, прославление русского, критика приверженности иностранному, составляет важную особенность «Талии», над чем неоднократно иронизировал Полевой. Уже в умеренной, нейтральной статье Греча звучит патриотическая тема гордости за *свое*. В изложении автора театр в России, конечно, — заимствованное искусство, но постепенно оно становится отечественным. Греч завершил свой очерк биографией Яковлева и сообщением, что великий актер умер со словами «Языки ведайте: велик Российский Бог!» [Там же: 53]. Эта знаковая цитата из «Димитрия Донского» Озерова в финале статьи была явно неслучайной.

Если попытаться реконструировать, кто формировал концепцию «Русской Талии», то наряду с Булгариным и Гречем следует первым упомянуть Шаховского. Издание представляло читателю именно его круг — его сотрудников, соавторов и завсегдатаев его «чердака» (с разной степенью близости): Жандр, Катенин, Хмельницкий, Загоскин, Корсаков, Грибоедов. При упоминании последнего имени акцент обычно невольно смещается в его сторону, и все же надо иметь в виду, что в театральной ситуации 1820-х гг. Шаховской являлся более влиятельным лицом. Недаром в июне 1824 г. Грибоедов с нескрываемым торжеством писал Бегичеву об успехе своего чтения «Горя от ума» в литературных кругах: «Грому, шуму, восхищению, любопытству конца нет. Шаховск[ой] решительно признает себя побежденным (на этот раз)» [Грибоедов: 471].

Член дирекции императорских театров и фактический руководитель репертуарной части петербургского театра, князь явился и основным вкладчиком в «Талию». В издании опубликовано 22 текста, принадлежавших перу 12 авторов, Шаховской является автором или

соавтором шести из них, т. е. около одной трети (27%). Его портрет помещен первым и сопровождается более чем лестным комментарием: «Князь А. А. Шаховской занимает первое место среди нынешних наших драматических писателей». Но что самое главное, комментарий передает взгляд самого драматурга на театр и свою роль в нем: «Страстный любитель Драматического Искусства, почитая Театр одним из главных средств к народному образованию, посвятил всю жизнь свою неусыпным трудам для достижения сей благородной цели» [РТ: V].

Шаховскому принадлежит и одна из программных статей — «Нечто о Театральной Музыке. Отрывок из Теории Драматического Искусства». В ней он полемизирует с модными западными тенденциями — увлечением оперой как развлечением и высказывает принципиальное убеждение, что в театре должна господствовать драматургия. Полагая, что на Западе «Оперы и Балеты бесстыдно передразнивают Трагедии и Комедии. Вялая нежность, надутая высокопарность, бессмысленное шутовство, прыжки и рулады уничтожают Драматическое Искусство» [Там же: 97–98], — Шаховской отдает предпочтение направлению русского театра: русская публика «не заражена никакими иностранными предубеждениями, <...> она требует пищи сердцу и уму, наслаждается с восторгом всем отечественным, и Оперы у нас менее чем где-нибудь вредят прочим драматическим представлениям» [Там же: 109–110]⁷⁰². Разумеется, со свойственной ему «последовательностью» чуть ниже Шаховской все же вынужден признать, что и в России имеются-таки зрители, которые любят иностранное и равнодушны ко всему русскому [Там же: 110], но их он исключает из русской публики.

Достойнейшим зрелищем руководитель русской сцены считает «трагедию с хорами», которая, с его точки зрения, более всего отвечает природе театра. Называя «Эдипа в Афинах» «лучшим произведением лучшего нашего Трагика» [Там же], он упоминает и «Гофолию» (т. е. «Аталию» Расина в переводе Жандра), и «Эсфирь» (в переводе Катенина). Именно такую трагедию Шаховской считает выражением народного духа, принадлежностью народного театра: «Умилительная

⁷⁰² Более подробно трактовка Шаховским оперы как жанра рассмотрена нами в совместной с К. Новашевской работе «Подражание как средство создания русского национального театра», см. наст. изд.

простота и священный ужас древней Трагедии производят сильное действие в русских душах» [РТ: 110]. В один ряд с трагедией он ставит и высокую комедию (указывая, конечно, на Мольера). Важно заметить, что, говоря о театре как «народном зрелище», Шаховской вовсе не думал ограничиться сугубо русскими темами и сюжетами. Но от «русицизма» другого рода отказаться не смог, за что ему и досталось в рецензии «Московского Телеграфа». Полевой выделил в статье именно этот мотив:

Хорошо хвалить свое, ожидать успехов отечественной Литтературы, стараться свергнуть иго Французских мнений; но кто поверит Автору, что «ни Французы, ни Британцы, ни Южные Европейцы не могут уже произвести ничего полного, необыкновенного, словом, близкого к самородным творениям *свежих* (?) <sic!> народов: выпаханная нива не дает обильного и сочного плода; счастливое для их поэзии время миновалось» и проч. Это не справедливо и обидно! [Полевой 1825: 165–166].

Концепция Шаховского, как нам представляется, во многом определила состав «Русской Талии». В ней был представлен весь тогдашний жанровый репертуар. На первом месте трагедии: из 16 драматургических текстов — семь трагедий, потом комедии — их шесть, два водевиля и одна «трагедия наизнанку», т. е. пародия на классическую трагедию, в духе «Трумфа» Крылова (чудесный переводной водевиль Хмельницкого–Шаховского «Греческие бредни, или Ифигения в Тавриде»). Причем трагики в альманахе — почти сплошь «архаисты»: Катенин, Жандр, сам Шаховской, Марин, Висковатов, Корсаков. Пропагандируется *новая* трагедия. Она не называется «романтической», да и слово это было слишком уж неопределенным, однако программа Шаховского включала идеи того европейского теоретика, чье имя прочно связано с концепцией романтического театра — Августа Вильгельма Шлегеля.

Шаховской, не называя имени, по-своему ориентировался на концепцию Шлегеля, изложенную в его «Лекциях о драматическом искусстве»⁷⁰³. На это косвенно указывает и подзаголовок статьи князя —

⁷⁰³ Шаховской обратился к лекциям Шлегеля уже в своей программной статье 1820 г. «Предисловие к *Полубарским затеям*» ([СО: 1820. № 13. С. 11–26]; см. об этом: [Иванов 2009: 92]), не называя источника. Впервые он прямо сослался на Шлегеля в статье «Театр древних греков» (1840), где, рассуждая о преимуществах античной трагедии, пишет: «...я прочел в Шлегеле красноречивое изложение моих мыслей, подкрепленное

«отрывок из Теории драматического искусства», удививший рецензента, который нашел его всего лишь несообразностью.

Из Шлегеля каждый брал то, что ему было близко и, так сказать, по плечу. Шаховской — не исключение. Он увлекся идеей трилогии, которая представлялась ему чуть ли не ведущим признаком античной драмы. Недаром Грибоедов иронизировал над тем, что Шаховской вообразил себя романтиком и «кажется соорудил трилогию из Медведя и Пустынника Крылова» (письмо к Катенину от 17 октября 1824 г. — [Грибоедов: 477]). Здесь он подразумевал трехчастные драматические переделки из поэм Пушкина — комическую волшебную трилогию «Финн» из «Руслана и Людмилы» и трагедию «Керим-Гирей» из «Бахчисарайского фонтана», помещенные в «Талии». Однако сам Шаховской видел в них новый путь для русского театра — синтез искусств (лирическая поэзия, трагедия, опера), о чем он пишет и в финале своей статьи и надеется «насладиться в любезном мне зрелище пиитическими красотами всех времен и народов, слитыми в один состав Русским гением» [РТ: 112].

Шлегеля можно назвать своего рода концептуальным средоточием «Русской Талии». С ним, как нам представляется, мог быть связан и выбор заглавия, по поводу которого недоумевал критик «Московского телеграфа»: «Название: *Талия*, кажется нам также не совершенно соответствующим книге, ибо в ней находятся и отрывки из трагедий и статьи о Теории драматического искусства» [Полевой 1825: 164]. Однако «Талия» (*Thalia*) — это название литературно-философского и театрального журнала Шиллера, выходившего с 1784 по 1791 г., куда Шиллер пригласил и Августа Вильгельма Шлегеля. Насколько такая перекличка названий со стороны издателя «Русской Талии» была осознанной, еще предстоит выяснить, но исключить ее во всяком случае нельзя.

Статья Ф. В. Булгарина (за подписью А. Ф.) «Междудействие или Разговор в Театре о Драматическом Искусстве» — тоже программная — представляет собой пересказ идей Шлегеля. Здесь на первый

такими доказательствами, которые мне не приходили в голову, или которых я вовсе не знал, пока она не открылась трудолюбивой немецкой учености» [Шаховской 1840а: 67–68].

план выдвигается критика классицистической трагедии французского образца, условных трех единств, а также апелляция к *духу* античной трагедии. Цитируем Булгарина:

Драматическое Искусство родилось у Греков на площади, посреди народа свободного, пылкого и в сильной степени раздражительного. От того их Трагедия носит на себе отпечаток народных торжеств, и отличается смелостью воображения и силою выражений. Напротив того, Французская Трагедия возникла в передних чертогах <sic!>, и потому подчинилась светским приличиям [РТ: 344–345].

Та же мысль звучала и у Шаховского: «Театр сделался не народным зрелищем, но забавою и роскошью удельных Дворов» [Там же: 96]. Любопытно отметить, что рецензент статьи Булгарина (об этом пойдет речь ниже), внимательно сличивший его текст с источником, не нашел у Шлегеля соответствующего рассуждения о рождении драматического искусства на площади:

Мимоходом замечу ошибочное, но собственное, мнение Г-на А. Ф.: он полагает, что *драматическое искусство родилось у Греков на площади* <...> Не входя в объяснительные споры о месторождении драматического искусства, я искренно прошу Г-на А. Ф. вспомнить, если можно, о празднествах в честь Бахуса, которые всенародно совершались в городах и селах, и которые послужили Феспису, отцу первых драматических представлений, образцом и материалами его творений [Перцов Письмо 1: 8].

В самом деле, в четвертой лекции Шлегель говорит о Фесписе, и обращение к этому месту текста дает возможность, как представляется, считать формулу Булгарина емким пересказом мысли Шлегеля о начале трагедии:

Bon den unermesslichen Schätzen, welche die Griechen in der tragischen Gattung besaßen, und welche der öffentliche **Wetteifer bei den Athenischen Festen hervorrief**, indem die mitwerbenden Dichter immer um einen Preis kämpften, ist freilich nur wenig auf uns gekommen. <...> Wir überlassen es den Antiquaren, die Erzählungen vom Karren des herumirrenden **Thespis**, von dem Wettstreit um einen Bock, woher der Name Tragödie abgeleitet sein soll, von den mit Hefen gefärbten Gesichtern der ersten improvisierenden Schauspieler u. s. w., kritisch zu sichten, von welchen **rohen Anfängen** Aeschylus die Tragödie durch einen Riesenschritt zu derjenigen würdigten

Gestaltung erhob, worin wir sie bei ihm antreffen, und gehen sogleich zu den Dichtern selbst fort [Schlegel 1809: 132–134]⁷⁰⁴ (выделено нами. — Л. К.).

Как известно, Пушкин в заметках 1830 г. «О народной драме и о “Марфе Посаднице” М. П. Погодина» опирался на Шлегеля, но, как удалось установить М. П. Алексееву, он пользовался и статьей Ф. Гизо «Жизнь Шекспира» 1821 г., откуда взял мысль о генезисе драмы как народного увеселения⁷⁰⁵: «Драматическое искусство родилось на площади — для народного увеселения. <...> С площадей, ярманки <...> Расин переносит ее во двор». Затем ниже: «Драма родилась на площади и составляла увеселение народное» [Пушкин. ПСС-10: VI, 359–360]. В тексте Гизо формула «драматическое искусство родилось на площади» отсутствует⁷⁰⁶. Не исключено, однако, что формула Булгарина запомнилась Пушкину по «Русской Талии», которую он не просто читал, но и внимательно изучал еще в Михайловском. Он добивался от друзей ее присылки, и в результате получил альманах от издателя с любезным

⁷⁰⁴ Ср. во французском переводе, которым пользовалось большинство читателей начала XIX в.: “Il ne nous est parvenu qu’une bien faible partie des trésors immenses que possédaient les Grecs dans le genre tragique, trésors sans cesse accumulés par l’émulation qu’excitait le prix décerné dans **les fêtes publiques des Athéniens** <...> Nous laissons à ceux qui font une élude particulière de l’antiquité, le soin de démêler ce qu’il peut y avoir de vrai dans l’histoire si connue de **Thespis** et de son char, de ses courses vagabondes, du visage barbouillé de lie des premiers comédiens improvisateurs, du défi dont un bouc était le prix, et d’où l’on dit qu’est dérivé le nom de la Tragédie. Eschyle le premier s’avança à pas de géant dans la carrière, tira l’art dramatique de ces **commencements grossiers**, et l’éleva tout-à-coup à cette forme noble et régulière que nous lui voyons dans ses ouvrages” [Schlegel 1814: 147–149] (выделено нами. — Л. К.).

⁷⁰⁵ Отмечено в комментариях к «Борису Годунову» в новейшем собрании сочинений Пушкина [Пушкин-20: 618]. Знакомство Булгарина со статьей Гизо также вполне вероятно.

⁷⁰⁶ Ср.: “**Une représentation théâtrale est une fête populaire**. Ainsi le veut la nature même de la poésie dramatique. Sa puissance repose sur les effets de la sympathie, de cette force mystérieuse qui fait que le rire naît du rire, que les larmes coulent à la vue des larmes, et qui, en dépit de la diversité des dispositions, des conditions, des caractères, confond dans une même impression les hommes réunis dans un même lieu. Pour de tels effets, il faut que **la foule s’assemble**: ce qui passerait languissamment d’un homme à un autre, traverse avec la rapidité de l’éclair une multitude pressée, et c’est seulement **au sein des masses** que se déploie cette électricité morale dont le poète dramatique fait éclater le pouvoir. La poésie dramatique n’a donc pu naître, n’est jamais née qu’au milieu du peuple. Elle fut, en naissant, destinée à ses plaisirs; il prit même d’abord une part active à la fête; aux premiers chants de Thespis s’unissait le chœur des assistants” [Guisot: IV] (выделено нами. — Л. К.). Благодарю К. Новашевскую за помощь в разыскании изданий Шлегеля и Гизо и за помощь в работе.

письмом от 25 апреля 1825 [Пушкин. ПСС-16: XIII, 168]⁷⁰⁷. Интерес Пушкина доказывает, что «Талия» находилась в самом актуальном поле теоретических и практических театральных «интересов».

Мы не будем подробно излагать статью Булгарина, отметим только, что издатель не сумел до конца согласовать изложение идей Шлегеля и состав своего альманаха. Нападки на классицистическую трагедию были остро восприняты Катениным — автор «Андромахи» принял их на свой счет. Видимо, не случайно Булгарин не подписал этой статьи, в отличие от других, а поставил инициалы А. Ф., так что даже Катенин не сразу разгадал, кто за ними скрывается. Он писал Бахтину 26 января 1825 г. по получении «Талии»: «В том же альманахе найдете <...> прозу Греча, Булгарина и какого-то А. Ф., большого скота и канальи» [Катенин 1981: 250]. Потом ситуация с авторством прояснилась, но это не заставило Катенина переменить своего мнения, даже после уверений Грибоедова в том, что Булгарин нападал на плохие русские переводы Расина (т. е. на Гнедича и Лобанова) и никак не мог подразумевать его «Андромаху».

Катенинская программа развития русского театра — создание правильной трагедии на античные сюжеты, с учетом лучших античных и французских образцов, показ страстей в действии (здесь он совпадал с пушкинской позицией), противостояние сентиментальным трагедиям Озерова — явно не согласовывалась с программой Шаховского–Булгарина. «Андромаха» Катенина была, конечно, его репликой в споре с Озеровым, соревнованием с озеровской «Поликсеной» (недаром он начал писать свою пьесу в 1809 г.). Для 1824 г. противостояние еще сохраняло некоторую актуальность — в этом году были переизданы Сочинения Озерова со статьей Вяземского, что вновь вызвало

⁷⁰⁷ Как показали исследователи, к Шлегелю Пушкин обратился уже в период работы над «Борисом Годуновым». Тогда для него был актуален весь комплекс идей Шлегеля об условной природе драматургии, его критика трех единств и подход к Шекспиру, вопрос о пружинах действия в трагедии (ссылаемся на заметку «О классической трагедии» лета 1825 г.) (подробнее см.: [Зыкова; Вацуро 2003]). Как отмечается в комментариях к «Борису Годунову», первое знакомство Пушкина с критикой Шлегелем принципа трех единств произошло у него в Михайловском по статье А. Ф. (Булгарина) в «Русской Талии». Однако в письмах к брату в марте–апреле 1825 г. он добивается присылки ему полного текста «Курса» Шлегеля во французском переводе (см.: [Пушкин-20: 613]).

интерес к Озерову в журналах. Но когда в 1827 г. трагедия Катенина вышла отдельным изданием и была поставлена на сцене, успеха она не имела и иметь не могла, несмотря на надежды Грибоедова и Пушкина. Русский театр двигался в ином направлении — условно говоря, в шекспировском, а не в расиновском (пусть и скорректированном оригинальным поворотом сюжета, иной трактовкой характеров и пр.). Катенин оставлял русскому театру слишком узкое поле для маневров. Жестокая ирония Полевого в адрес «Андромахи» в рецензии на «Русскую Талию» была для автора особенно обидной. Критик не хотел отождествлять напечатанный отрывок из «Андромахи» с давно ожидаемым многолетним трудом, расхваленным в Париже (чувствительный намек на комплиментарную статью Бахтина): «Полагаем, что прилагательное *оригинальная* поставлено ошибкою, и не понимаем, как можно в то время, когда Публика ожидает от Г. Катенина появления важного труда его, напечатать отрывок какой-то трагедии, очень обыкновенной по ходу действия и писанной Сумароковскими стихами!» [Полевой 1825: 170]⁷⁰⁸.

Однако положительная программа Булгарина также подверглась критике со стороны «Московского телеграфа»: «Смешивая условия Драматургии с источниками, из которых почерпается содержание трагедий и комедий, он строго запрещает нам перенимать у Шекспира, Шиллера, Гете, Расина, Корнеля и Вольтера, а велит драматическим Авторам читать наши летописи» [Там же: 166–167]. Здесь Полевой имеет в виду следующее рассуждение Булгарина: «На что нам искать далеко и выдумывать занимательныя происшествия, выкрадывать образцовые характеры, выписывать выражения пылких страстей из Французских или Немецких трагедий, когда мы имеем в своей земле подлинныя красоты во всех родах?» [РТ: 350]. И далее следовал длинный перечень возможных сюжетов — Ярославна, оплакивающая Игоря (вместо французской Андромахи — обидчивый Катенин на этот раз,

⁷⁰⁸ Еще одна, возможно невольная, обида заключалась в том, что Полевой отдал приоритет во введении в русскую драматургию белого пятистопного ямба «Орлеанской девы» Жуковского (опубликованной в 1824 г.), в то время как сам Катенин настаивал на своем первенстве в «Пире Иоанна Безземельного», прологе к переделке Шаховского из Вальтера Скотта «Иваной, или Возвращение Ричарда Львиного сердца» (1821).

как мы видим, обиделся не напрасно!), Ольга, Марфа Посадница, «наши Олеги, Святославы, Игоря, Владимирь» [РТ: 350] и пр., и пр.

Программный руссизм Булгарина был встречен Полевым иронически, причем с намеком на то, что он не оригинален, что имеется целое направление литераторов (т. е. «архаистов»), «которые <...> требуют какой-то особенной народной поэзии и беспрестанно твердят нам о Русских песнях, Русских летописях, вряд ли их читавши» [Полевой 1825: 167]. Но еще более существенно другое замечание: «Впрочем вся эта статья новость только для Русских» [Там же]. Полевой не говорит прямо об источнике заимствования, как это делает Катенин в письме к Бахтину: «Много вздору, выкраденного из Шлегеля и перевернутого прозою à la Bestoujéw» [Катенин 1981: 259]. Зато скоро в том же «Московском Телеграфе» другой критик прямо обвинил Булгарина в плагиате. В приложении к февральскому номеру журнала за 1825 г. было напечатано письмо некоего «-сть -въ». Автором этой статьи, как выяснил С. И. Панов, был Э. П. Перцов [РП: 4, 565] (на что указано в [Сводный каталог: 363]).

Статья начинается с констатации:

Прочитав в *Русской Талии* пьесу, под заглавием: *Междудействие или разговор в театре о драматическом искусстве*, я едва успел полюбоваться блестящими знаниями творца оной, Господина А. Ф., как счастливая память представила мне мысль, что суждения о тонкостях драматического искусства некогда были мне уже известны. Справляюсь с библиотекою, и все сомнения мои рассеиваются при одном взгляде на сочинение Шлегеля *Über dramatische Kunst und Literatur*. В сей-то книге я встретил не только мысли, но и некоторыя выражения Г-на А. Ф. [Перцов Письмо 1: 1].

Далее следуют страницы выписок из статьи в сопоставлении с немецкими (по изданию: Uppsala, 1817) и французскими (по изданию: Cours de littérature dramatique. Paris, 1814) цитатами. Э. П. Перцов не без иронии замечает: «Может быть, Г-н А. Ф. не предполагал встретить Русских соперников в чтении Шлегеля; но на этот раз мне приятно разуверить его в сем заблуждении» [Перцов Письмо 1: 3]. Иногда критик уличает автора в неточностях перевода [Там же]. Сопоставляя русские, немецкие и французские цитаты, критик дает понять, что

текст Булгарина ближе к французскому варианту (из чего можно сделать вывод, что тот пользовался именно французским изданием). В ряде случаев русский автор не переводит, а пересказывает мысли Шлегеля, причем пользуется разными местами из его сочинения [Перцов Письмо 1: 5]. Тот единственный случай, когда в статье Булгарина Шлегель упомянут, тоже приводится Перцовым с соответствующим комментарием: «Гораздо страннее, что Г-н А. Ф. отзывается о Августе Вильгельме Шлегеле словами его же Августа Вильгельма Шлегеля» [Там же: 6], и далее следует цитата из «Русской Талии», где Булгарин пишет: «Шлегель ясно доказал выписками из Аристотеля, что этот философ говорил только о единстве действия, и упомянув весьма неопределительно о единстве времени, вовсе умолчал о единстве места» [РТ: 342], а Перцов, приведя соответствующее место из Шлегеля, ясно демонстрирует источник фразы.

Булгарин под именем А. Ф. немедленно откликнулся на рецензию Объявлением в «Северной пчеле»:

Сочинитель статьи, напечатанной в *Руской Талии*, под заглавием: *Разговор в Театре о Драматическом Искусстве*, сим имеет честь уведомить всех почтенных своих Критиков и Рецензентов, что все суждения о Французской и Английской школе, и о Греческих и Римских Театрах он не только почерпнул, но некоторые взял почти слово в слово из Августа Вильгельма Шлегеля, находя образ мыслей сего Писателя совершенно сходным с своим собственным [Булгарин 1825а: 4].

Теперь уже вновь отреагировал Перцов. В приложении к следующему номеру «Московского Телеграфа» он напечатал новое письмо.

Э. П. Перцов начинает свою статью с интриги, и где здесь правда, а где мистификация — сказать трудно. Якобы он еще 17 января отправил издателю «Московского Телеграфа» «известие о неожиданной литературной находке в Русской Талии», т. е. о заимствованиях из Шлегеля. И теперь он полагает, что Объявление в «Северной пчеле», которое тут же перепечатывает, появилось неспроста: «Г-н А. Ф., как будто по какому-то тайному предчувствию о существовании моей рецензии, торжественно объявил» о своем совпадении со Шлегелем [Перцов Письмо 2: 1]. О каких таких «всех» «критиках и рецензентах» пишет «Северная пчела», если существует лишь одна рецензия

в «Московском Телеграфе»? — не без сарказма спрашивает критик. Почему «Г-н А. Ф. напечатал в *Русской Талии* Разговор свой, без всякого означения источника, коим он пользовался, — наконец ныне, по прошествии полутора месяца, вздумал объявить» о нем? «Кто, вместе со мною не удивится причине такого позднего раскаяния», — продолжает он. «Быть может: *deux génies se rencontrent*; но к чему такое сходство не только в мыслях, но даже в выражениях?» [Перцов Письмо 2: 3], — язвит он и далее опровергает утверждение «Северной пчелы» относительно оригинальности положительной программы статьи А. Ф. В Объявлении сказано: «Что же касается до мыслей о преобразовании Руской сцены, или, лучше сказать, о составлении народной Руской драматической школы, то оныя принадлежат самому Сочинителю статьи, и если он с кем и встретился, то без намерения». Оппонент утверждает обратное: «Он <т. е. А. Ф.> и в сем случае руководствовался Шлегелем», и «несколько слов о драматических случаях в Русской Истории и одно предположение — выводить в трагедии не Ахиллесов и Агамемнонов, но Олегов и Владимиров — не составляют еще *мыслей о преобразовании Русской сцены*. Что же касается до того, с намерением ли или без намерения встретился Г-н А. Ф. с Шлегелем, я не могу угадывать. — Судим, как видим» [Там же: 4].

Понятно, что такая жесткая и остроумная критика не могла остаться без ответа. Булгарин воспользовался тем, что критик нигде не упоминает его имени, сохраняя инкогнито А. Ф. 26 февраля 1825 г. он напечатал в «Северной пчеле» «Ответ на Письмо издателю Московского телеграфа», подписав его прежними инициалами А. Ф. (как и предыдущее Объявление):

Находя мнения ученого Августа Вильгельма Шлегеля о сем предмете совершенно сходным с моим, и не надеясь выдумать чтонибудь лучшее, я выписал его мысли во многих местах целиком, и облек оныя в форму разговора, сославшись прежде на Шлегеля, и выставив даже страницы, откуда что заимствовано. Издатель Русской Талии, Г. Булгарин, нашел неприличным обременять альманах учеными ссылками и цитатами, и исключил оныя <к этому месту Булгарин от своего имени сделал лаконичное примечание: «Правда. Б.» — Л. К.>. Я однако ж просил его напечатать о сем в Северной Пчеле, что он и исполнил [Булгарин 1825б: 1].

Такое раздвоение личности (очевидное, впрочем, для литературного сообщества, но, возможно, не очевидное для читателей) дало возможность ответить оппоненту встречным сарказмом. А. Ф. видит цель статьи в «Московском Телеграфе» в том, чтобы назвать его *компилятором*, и сообщает, что принимает «не только сие название, но даже *списателя, извлекаателя, похитителя* или чего угодно» [Булгарин 1825б: 1]. Под своим именем написать такое Булгарину было бы сложнее!⁷⁰⁹ Заключает он тем, что отказывается в дальнейшем отвечать на критику «Московского Телеграфа» и его сотрудников и следовать их советам.

Таким образом, Булгарин в очередной раз спровоцировал литературный скандал. Однако к этому скандалу вклад «Русской Талии» в историю русской театральной журналистики отнюдь не сводится, поэтому завершить хочется иным итогом. «Русская Талия», несмотря на неровность представленных в ней драматических сочинений, на «сбои» между программными заявлениями и иллюстрациями к ним, все же оставалась на долгие годы лучшим специализированным театральным альманахом. Альманашная форма допускала эклектизм, но нельзя все свести к эклектизму. Была сделана по крайней мере попытка наметить новые пути развития русского театра. Русский трагический репертуар был беден, а театра без трагедии тогда не представляли не только в России, но и в Европе. Поэтому стремление выйти из круга подражаний Озерову, «вечному “Донскому”» (как выражался Катенин) была продуктивна. Вспомним, что декабрь 1824 г. — это начало работы Пушкина над «Борисом Годуновым». Именно эта трагедия, намного опередившая свое время, исполнила самые смелые мечты «Русской Талии» о создании «народной сцены» (как выразился Булгарин в «Северной пчеле», разъясняя цель своего «Разговора в театре о драматическом искусстве»). Но к моменту выхода альманаха пушкинская трагедия только зарождалась. С комедией «Талии» повезло больше — «Горе от ума» стало украшением альманаха и его

⁷⁰⁹ Отдадим, впрочем, должное выбору Булгарина — он «списал» с самого авторитетного на тот момент источника теоретических сведений о театральном искусстве, пока еще недостаточно распространенного в России. Перевод Веневитинова 17-й лекции Шлегеля был напечатан в «Московском вестнике» только в 1827 г. [Зыкова: 200], а все «Лекции» не переведены на русский язык до сих пор.

пропуском в историю русской литературы. Не забудем, однако, что в нем впервые появились и приглянувшаяся Пушкину «Ворожея» Шаховского, и замечательные тексты Хмельницкого, которого тот же Пушкин назвал своей «старинной любовницей». Словом, в «Русской Талии» было что читать, и есть что изучать.

2022

ВАЛЬТЕР СКОТТ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ РУССКИХ «АРХАИСТОВ»

Предметом нашего внимания будет драматургическая переделка романа Вальтер Скотта «Айвенго», выполненная в 1821 г. двумя «архаистами»: «старшим» — А. А. Шаховским и «младшим» — П. А. Катениным.

Иваной или Возвращение Ричарда Львиного сердца.<.> Романтическая Комедия в пяти Действиях. В Англинском роде, с большим спектаклем, Ристалищем, Сражениями, Дивертиссементом, Песнями, Балладами и Хорами; — Взятая из сочинения Валтера Скота К.<нзязем> А. А. Шаховским. Представлена в первый раз в Санктпетербурге на большом Театре Генваря 21 дня 1821 года. В пользу актрисы Г.<оспожи> Валберховой.

Таково полное заглавие пьесы, которая выдержала в 1821 г. семь спектаклей (что говорит о значительном успехе у зрителей), и в дальнейшем интенсивно ставилась в Петербурге в 1821–1823 гг., а затем — с перерывами шла на сцене до 1862 г. (всего 27 раз); в Москве ей сопутствовал явно меньший успех, поскольку она появлялась на театре лишь в 1822, 1825 и 1844 гг.⁷¹⁰ Пьеса до сих пор не издана, режиссерский экземпляр хранится в Санкт-Петербургской Театральной библиотеке [Шаховской Рук. 2]⁷¹¹. При постановке на сцене «Иваную» предшествовал «аналогический пролог в одном действии в стихах» «Пир у Иоанна Безземельного», созданный П. А. Катениным на основе одного из эпизодов романа В. Скотта⁷¹².

Драматургическая «переделка» (инсценировка) — это вторичный театральный жанр, и актуализуется он тогда, когда начинает

⁷¹⁰ См. репертуарную сводку: [ИРДТ: II, 478; III, 259; IV, 332; V, 457].

⁷¹¹ Рукопись в переплете, 83 л. с оборотами.

⁷¹² Пролог был издан в 1832 г. в собрании сочинений Катенина под заглавием «Пир Иоанна Безземельного» (далее мы будем использовать это заглавие). На сцене петербургского театра исполнялся 21, 24 января, 16 февраля, 30 июня, 19 сентября 1821 г., 12 января, 25 сентября, 11 октября 1822 г., 14 февраля и 13 сентября 1823 г. [ИРДТ: II, 506]. Отдельно от основной пьесы Пролог не ставился, в отличие от «Иваноя» Шаховского, который шел на сцене и без «Пира Иоанна Безземельного».

ощущаться недостаток в основных жанрах⁷¹³, когда в театре и в драматургии назревают перемены и когда необходимо поле для дополнительных маневров. «Переделки» следует отнести к явлениям интертекстуальным. Они представляют собой перевод на язык другого искусства и в систему другого автора. Это как бы двойное зеркало (или даже тройное — когда речь идет о произведениях разных культур), где отражаются поэтики как интерпретатора, так и интерпретируемого. Их изучение дает нам хороший рецепционный показатель, поэтому «переделками» не следует пренебрегать, даже когда масштаб «оригинала» и «перевода» не равновелик. «Переделки» выявляют и функцию произведения в культуре, а также взаимодействие литературного и сценического рядов в театральном искусстве.

Пьеса Шаховского стала одним из проводников романов Скотта в России еще до появления их прозаических переводов на русский язык, которые стали выходить один за другим с 1823 г. (см.: [Левин Ю. 1975]), и, бесспорно, немало способствовала русской славе «шотландского чародея». Постановка «Иваноя» в петербургском театре не может не поразить скоростью реакции Шаховского на только что прогремевшую европейскую новинку. В оригинале роман В. Скотта «Айвенго», отпечатанный в конце декабря 1819 г., появился в продаже в Англии в начале 1820 г., и уже через год его переделка была поставлена в российской столице.

Вообще, «Айвенго» везло на инсценировки и драматургические переделки: по сведениям А. А. Гозенпуда [Гозенпуд 1966], первые английские мелодрамы по роману были поставлены в Лондоне уже в январе 1820 г. (видимо, театральным деятелям оказались доступны корректурные листы). Тексты ряда английских переделок могли стать известны Шаховскому в процессе его работы над «Иваноем», но, как считает А. А. Гозенпуд, это скорее теоретическое допущение. Судя по отличиям в трактовке сюжета, вряд ли английские версии могли стать толчком к русской переделке и повлиять на драматургическое решение.

Трактовка Шаховским романа В. Скотта не вызвала особого интереса у ученых. В «Истории русского драматического театра» об «Иваное»

⁷¹³ Для русского драматического театра 1820-х гг. таковыми по-прежнему оставались оригинальные и переводные трагедии и комедии.

сказано достаточно пренебрежительно как о пьесе, которая не обнаруживает «сколько-нибудь серьезного интереса к истории, к ее конфликтам, к психологическому своеобразию ее героев», и лишь отмечено, что «спектакль отличался богатством и чрезвычайной постановочной сложностью» [ИРДТ: II, 295]. А. А. Гозенпуд был первым и, собственно, единственным исследователем этого произведения Шаховского. В своей интересной и богатой фактами статье он справедливо пишет, что драматург «стремился сохранить богатство фабулы романа» и что «“Иваной” был своеобразной попыткой сочинения исторической романтической драмы, формально следующей Шекспиру» [Гозенпуд 1966: 43, 45]. Однако относительно цели «переделки» ученый высказал мысль, которая не кажется нам убедительной. А. А. Гозенпуд посчитал, что основная концепция «Иваноя» связана с желанием автора прославить Александра I в образе Ричарда Львиное Сердце (аргументация дана в общих чертах и апеллирует к славе Александра «победителя Наполеона и освободителя Европы» [Там же: 44]). Представляется, что ситуация гораздо сложнее. В 1821 г. в связи с Александром в русском обществе возникали уже иные, не слишком благоприятные для императора ассоциации. Из двух монархов, появляющихся в пьесе, он мог ассоциироваться скорее с братом Ричарда принцем Джоном — Иоанном, как он именуется в пьесе Шаховского. Подобная параллель подчеркивалась и Прологом, которым открывался спектакль.

Гозенпуд не остановился на том обстоятельстве, что спектакль по «Айвенго» был двухчастным: как уже упоминалось, «Иваную» Шаховского предшествовал пролог «Пир Иоанна Безземельного», написанный П. А. Катениным. Сам Катенин весьма высоко ценил свою пьесу как первый опыт разработки белого пятистопного ямба в русской драматургии⁷¹⁴. Напомним, однако, о другом: в период подготовки спектакля драматург находился в опале (с сентября 1820 г. — в вынужденной отставке), что не помешало сотрудничеству политического «вольнодумца» Катенина с записным консерватором Шаховским, как и представлению Пролога на сцене даже после высылки Катенина из Петербурга 7 ноября 1822 г.

⁷¹⁴ Правда, в «Пире Иоанна Безземельного» белый ямба чередуется с рифмованным.

Об истории сотрудничества двух «архаистов» в «переделке» вальтер-скоттовского романа нам почти ничего не известно. Катенин впоследствии косвенно старался, по своему обыкновению, приписать идею создания многочастного спектакля себе. В письме к Н. И. Бахтину от 26 января 1825 г., упомянув о «Пире Иоанна Безземельного», Катенин почти тут же переходит к обсуждению новости о «переделке» Шаховским для театра эпизода из «Руслана и Людмилы»: «Шаховской, помня мои старые уроки, вздумал написать трилогию и содержанием выбрал эпизод Финна из поэмы Пушкина: я прощаю ему эту кражу <...>» [Катенин 1981: 250]. Однако вряд ли следует безоговорочно доверять заявлению самолюбивого и желчного Катенина, болезненно доказывавшего свой приоритет во всех достижениях современной ему литературной и театральной жизни. Нам важно сейчас подчеркнуть, что в одно время в Петербурге по материалам только что вышедшего и прогремевшего в Европе романа В. Скотта были созданы две пьесы, каждая из которых могла существовать как самостоятельное произведение, но которые были подчинены одному замыслу и были объединены в один спектакль по принципу взаимной дополнителности.

Пьеса Катенина разрабатывала один из эпизодов романа — пир после турнира в Асби (Ашби), при этом никаких дополнительных характеристик героев, ни комментариев о связи с дальнейшим действием не дается. Любопытен сам замысел представить в Прологе персонажей, еще не знакомых зрителям, если не считать тех немногих любителей словесности, сумевших прочесть «Айвенго» в оригинале или во французском переводе. Как нам кажется, подобный замысел должен был подчеркнуть связь пьес Катенина и Шаховского (недаром, кстати, Пролог не ставился на сцене отдельно от основной пьесы).

Нельзя не заметить, что роман «Айвенго» — это настоящая находка для русского «архаиста», и неслучайно старший и младший «архаисты» соединили усилия по его инсценировке. Столкновение норманнских аристократов, потомков завоевателей Англии, говорящих по-французски, с местным саксонским населением, не желающим перенимать навязываемые ему чуждые язык и обычаи, — одна из основ политической интриги вальтер-скоттовского романа — вполне успешно могла быть «применена» (используя выражение той эпохи)

к тогдашней русской культурной ситуации в «архаистической огласовке». Напомним, что через несколько лет Грибоедов в «Загородной поездке» предложил идею об иноземном завоевании как теоретическую модель для объяснения постороннему наблюдателю своеобразия сложившегося в России положения: разрыва между европеизированным дворянством, говорящим по-французски, и русским народом, хранящим национальные традиции и язык.

Таким образом, в романе Скотта оказались сконцентрированы темы, принципиальные для русских «архаистов» и тесно переплетавшиеся с проблемами, широко обсуждавшимися в русской литературе и публицистике первой четверти XIX в. К уже упомянутой теме судеб отечества добавим темы отношения народа и власти, идеала монарха, а также крепостного права (в пьесе Шаховского раб Гурт, получив свободу, распиливал свой ошейник прямо на глазах у зрителей), особенно актуальную для рубежа 1810–1820-х гг. Как мы видим, кроме европейской славы вальтер-скоттовских романов, были и другие, специфически русские причины, чтобы «Айвенго» первым проложил себе дорогу на русскую сцену, причем в интерпретации «архаистов».

В общем, оба русских автора не расходятся в трактовке романа и его персонажей, хотя расставляют каждый свои акценты. В центре внимания Катенина — Иоанн, легкомысленный, слабый, но хитрый, коварный, вероломный и властолюбивый правитель, который, несмотря на все свои усилия, не может добиться любви подданных. Так, Ровена, которая и у Катенина, и у Шаховского сделана более активным персонажем, чем у Скотта, открыто бросает в лицо Иоанну:

Сир Вильфрид, принц, тем доблестям единым
У короля учился с юных лет,
Которые Ричарда Сердцем Львиным,
Дивясь, назвать заставили весь свет.

Далее она прямо упрекает Иоанна в заговоре против родного отца (вся сцена сочинена Катениным и не имеет аналога у Скотта):

И если сын всегда преступник в споре,
Принц, вспомните, чье имя ваш отец
Прочел, простив всех бывших в заговоре,
И кем его ускорен был конец [Катенин 1965: 443].

Последние четыре стиха при постановке были исключены театральной цензурой и, как не без основания предположила в своих комментариях Г. В. Ермакова-Битнер, именно ввиду возможных аллюзий на Александра I [Катенин 1965: 706].

В сцене пира Катенин достаточно близко к тексту Скотта воспроизводит тост Седрика, провозглашенный им за Ричарда в момент, когда принц ожидал здравицы в свою честь:

Нет радости для пленных, для рабов,
 Петь тем хвалы, кто их поверг в неволю;
 Но быть уж так, и выбор мой готов.
 Здоровье я нормандца пью такого,
 Кто званием, делами и душой —
 Всем выше всех <...>
 За здравие Ричарда, сердцем льва [Там же: 451].

Важная тема Пролога, которая будет подхвачена и развита в основной пьесе — любовь к отечеству и верность праотеческим обычаям. С особой тщательностью и в «Пире Иоанна Безземельного» Катенина, и в «Иваное» Шаховского отобраны и воспроизведены те моменты романа, где принц Джон дискредитирует себя презрением к саксонцам, т. е. к коренному населению, хранящему национальные традиции. У Катенина принц вспоминает со смехом:

Кто помнит здесь, как при отце покойном
 В Ирландию я послан был? ко мне
 И собрались все старшины, умора
 Что за народ, в два локтя борода.
 Они ко мне как подойдут с поклоном,
 А я тишком и за бороду их [Там же: 437].

И далее произносит фразу, уже прямо полемически соотнесенную с любимой идеей «архаистов» о необходимости «пристрастной» (по терминологии А. С. Шишкова) любви к отечеству:

Что доброго в чрезмерной
 К отечеству любви? [Там же: 741].

Иоанну противопоставлен Седрик, для которого любовь к отечеству не может быть «чрезмерной». Он скорбит о старине:

Я человек простой,
Лжи не терплю, и вам скажу всю правду:
Весь ваш турнир, все это не по мне.
Отцы, дай бог им царствие небесно!
Чуждались встарь беспутной новизны:
Шутить мечом казалось им невместно,
Не делали игрушки из войны;
Дрались они как львы во время нужды
За родину, за жен и за детей.
Обычаи к нам после вкрались чужды.
Не все могли опасность сих сетей
Приметить вдруг; большая часть народа
Сей роскошью, сим блеском прельщена;
Утрачены и счастье и свобода,
И память нам осталася одна [Катенин 1965: 445].

Просвещенные зрители без труда улавливали в этих словах аллюзии на русскую ситуацию, на уже начавшуюся в обществе дискуссию о петровских реформах и их последствиях.

Режиссерский расчет, согласно которому первой в спектакле по «Айвенго» шла пьеса Катенина, был сделан безошибочно. Сама стихотворная природа текста, уже поэтому имевшего более высокий статус у русского зрителя, кроме того, общий серьезный тон, отсутствие комизма, явные аллюзии на отечественные проблемы, оттенок оппозиционности — все это соответствующим образом настраивало зрителей. Далее те же темы звучали у Шаховского, но «Иваной» — прозаическая комедия, где названные мотивы иногда теряются в богатстве сюжетных перипетий и комических деталей (сцены с шутком Вамбой, пустынным Туком и т. п.). Текст Шаховского развивает, но и смягчает мотивы Пролога. Слабому и лукавому властителю, принцу Иоанну, противостоит идеальный король Ричард Львиное Сердце. Характерно, что Шаховской, довольно точно следовавший тексту Вальтера Скотта, меняет концовку. Роман завершается сообщением о гибели Ричарда, «великодушного, но опрометчивого и романтического монарха» (“generous, but rash and romantic monarch” — [Scott: 480]). Шаховской завершает свою пьесу пиром в тамплиерском замке, который дает Ричард своим подданным после одержанных над заговорщиками

побед. Он прощает брата и всех своих врагов и говорит, обращаясь к принцу Иоанну:

Я хочу, чтобы последним действием твоего правительства, было объявление, что Ричард, возвращаясь благостию Божию в свое отечество, объявляет прощение всем, которые могли проступиться против него делом или словом — и предает забвению все, что огорчило его сердце [Шаховской Рук. 2: Л. 83].

Традиционный для комедии и излюбленный Шаховским *happy end* обретает дополнительную концептуальную нагрузку, но еще и венчает всю постановку кольцевой композицией — спектакль начинался неудачным пиром ложного правителя («Пир Иоанна Безземельного»), а завершался счастливым и гармоничным пиром истинно народного монарха, которому удалось победить врагов и в конечном итоге завоевать сердца всех своих подданных.

Мы не знаем точно, кому принадлежала идея двухчастного спектакля по роману «Айвенго», но его режиссером-постановщиком был Шаховской. Именно с его именем ассоциировалась у современников драматургическая «переделка» Вальтера Скотта, причем совсем не всегда композиционные эксперименты оценивались положительно. А. А. Гозенпуд напоминает характерный выпад, сделанный Н. Хмельницким против «Иваноя» в комедии «Светский случай»:

В театр решительно не ездит здесь никто
Из значущих, и что, помилуй, за охота
Сидеть до завтраго и слушать Вальтер Скотта
[Гозенпуд 1966: 44].

Хмельницкий несправедлив — «Иваной», как мы уже говорили, имел зрительский успех, однако сохранившийся режиссерский экземпляр пьесы свидетельствует о том, что при постановке, чтобы не оставить зрителей «сидеть до завтраго», приходилось идти на жертвы и сокращать текст. Вместе с тем, если подойти к «переделке» не с временными мерками театрального спектакля, а с мерками художественного объема романа «Айвенго», то можно сказать, что пьеса отнюдь не затянута. Более того, Шаховской заботится о динамичном развитии сюжета, старается снять скоттовские ретардации. Обычно не в меру дидактичный, комедиограф стремится не переборщить с нравоучениями и сохранить

амбивалентность скоттовского комизма. Вообще Шаховской показал себя как пронизательный читатель и бережный интерпретатор Скотта. Не мог он обойти и одну из центральных тем, на которой держался сюжет романа «Айвенго», а именно — еврейскую тему. Она во многом определяет и содержание «Иваноя».

Нам уже приходилось обращаться к решению еврейской темы у Шаховского — в пьесе 1825 г. «Керим-Гирей» (по «Бахчисарайскому фонтану» Пушкина), куда автор драматургической «переделки» ввел новое лицо, жида Хаима⁷¹⁵, предателя, но одновременно все-таки и борца против угнетателей еврейского народа, а затем — в «Хризомании» 1836 г., являвшей собой переделку пушкинской «Пиковой дамы», где немец Германн трансформирован в еврея Ирмуса⁷¹⁶. Если в первом случае Шаховской еще сохраняет некоторые следы амбивалентной трактовки образа еврея, то во втором случае она уже открыто негативна. Тем интереснее, что в предшествовавшем им «Иваное» Шаховской вполне следует позиции Вальтера Скотта, у которого анти-еврейские настроения подаются как средневековые предрассудки, результат невежества и фанатизма, а определенные черты еврейского характера, занятий и образа жизни — как результат гонений и угнетения, обрушенных на евреев христианами⁷¹⁷.

Шаховской приводит монолог Исаака, не оставляющий сомнения в авторской позиции:

Да, и Жид, котораго называют собакой, неверным; котораго везде гонят, на котораго плюют, котораго презирают, разве не человек? Разве у него нет глаз, ушей, рук, ума, сердца, души? Разве он не может быть также благодарным? Разве от него нельзя принять помощи, которую он дает даром?.. <...> Когда имеют нужду в Жиде, когда у него занимают денег, то ласкают его, называют честным Евреем, кормят, подчуют, сажают на

⁷¹⁵ Об этой пьесе Шаховского, хотя и с иными акцентами, писал М. Вайскопф, см.: [Вайскопф: 87–88].

⁷¹⁶ См. в наст. изд. статью «“Пиковые дамы” Пушкина и Шаховского».

⁷¹⁷ Есть, правда, и смещения акцентов по отношению к скоттовскому роману. Так, Шаховской настойчиво подчеркивает мотив утраты евреями отечества (как черту трагическую и одновременно бросающую на них негативный отсвет). Педалирование этого мотива указывает на некоторую преемственность в трактовке еврейской темы в «Иваное» и в «Керим-Гирее», «Хризомании», а в также трагедии «Смоляне в 1611 году».

первое место; а когда Еврей требует своего, — его ругают, толкают, не хотят говорить, бранят собакой, Жидом [Шаховской Рук. 2: Л. 19–19 об.].

Важное место занимает в пьесе и сцена Исаака с Фрон де Бефом, когда Исаак узнает, что Ребекка находится в руках у Бриана:

Исаак. Ах! Несчастливая! — (бросаясь к ногам Фрондбефа) Возьми все, что ты от меня требовал, возьми в двое, возьми в трое; возьми все что я имею; пусти меня по миру, разрежь, убей меня; но возврати мою дочь, мою Ребекку!.. Если ты родился от матери, если ты чтонибудь любишь, то защити несчастную сироту!... <...>

Фрондбеф. Жаль, что я этого прежде не знал; я думал, что ваш проклятый род кроме денег ничего не любит.

Исаак. И дикие звери не бросают своих малюток, а мы люди; мы имеем также сердца, также души...

Фрондбеф. Мне это не пришло в голову; но дело сделано: я дал слово Бриану и как Рыцарь сдержу его. Впрочем чтож тут за беда...

Исаак. Как что за беда!.. Какой Тамплиер считал священной жизнь мужчины и добродетель женщины...

Фрондбеф. Молчи, Жид!.. Как твой язык осмелился произнести хулу против благородных Рыцарей... Иди в тюрьму... и готовься заплатить твой выкуп; а о дочери не думай.

Исаак. Разбойник, убийца, кровопийца!.. Я тебе ничего не заплачу; ты от меня ничего не увидишь, клянусь праотцами моими, ничего; если не возвратишь моей дочери.

Фрондбеф. Ты забываешь, что жизнь твоя в моих руках.

Исаак. Дочь моя — жизнь моя; нет; она мне дороже ста жизней; дороже всей крови, которая мерзнет в моих жилах... Режь, жги меня, выдумывай мучения каких и в аде нет: отец-Жид научит терпению Рыцаря [Шаховской Рук. 2: Л. 40 об.–41].

Следуя Скотту, Шаховской сохраняет и комические, и негативные черты Исаака, особенно что касается слабости к деньгам. Вот как переданы чувства интересующих нас персонажей во время турнира в Асби:

Исаак. Я не вижу воина Пилигрима, он должен быть в моих латах.

Ребекка. Ах, он еще не показывался; дай Бог ему победу!

Исаак. Да, латы мне дорого стоили.

Ребекка. Этот молодой человек спас тебя, — и я отдала бы все сокровища за жизнь... твоего благодетеля. <...>

Ребекка. Он победил.

Исаак. И латы целы.

Ребекка, как и в романе Скотта, дана как идеальный образ. Более того, Шаховской даже пытается сделать ее еще «идеальнее», со своей точки зрения. Он усиливает мотив тяготения Ребекки к христианству, у Скотта лишь намеченный тонким пунктиром.

В сцене суда, когда Ребекка отвечает на предложение Лукаса Бома-нуара перейти в христианство, Шаховской трансформирует ее реплику по отношению к тому, как она дана у Скотта в 38-й главе романа⁷¹⁸, хотя не меняет ее главного смысла — готовности героини умереть за закон Моисея:

Если мои предки ошибались, Великий Начальник благородных Рыцарей, то не в эту минуту я могу принять твое предложение: любовь к жизни пристрастна, и я боюсь изменить вере моей, не из душевного убеждения, а из страха; и сделаться недостойною твоего сострадания. — Да будет во всем воля Божия! — Я почитаю закон твой; но умру не изменяя моему [Шаховской Рук. 2: Л. 73].

Приведенная реплика Ребекки организована у Шаховского таким образом, что сама возможность перемены веры (не насильственно, а из «душевного убеждения») не отвергается. Еще более этот мотив усиливается в следующей, придуманной драматургом, сцене между Ребеккой и Ровеной, когда последняя вместе с Седриком приходит в монастырь, чтобы поддержать ожидающую решения своей участи Ребекку. Здесь уже все преимущества отданы Ровене как природной аристократке и христианке, проповеднице христианства⁷¹⁹. Шаховской даже заставляет свою Ребекку простить Бриана под влиянием слов собеседницы, хотя у Скотта она делает то же самое без всякой посторонней помощи⁷²⁰:

⁷¹⁸ Ср.: «It was the law of my fathers», said Rebecca; «it was delivered in thunders and in storms upon the mountain of Sinai, in cloud and in fire. This, if ye are Christians, ye believe — it is, you say, recalled; but so my teachers have not taught me. <...> I am a maiden, unskilled to dispute for my religion, but I can die for it, if it be God's will» [Scott: 393].

⁷¹⁹ Этот прием будет повторен Шаховским в «Керим-Гирее», где его Мария будет пытаться обратить в христианство мусульманина Гирея.

⁷²⁰ Ср.: «But I do forgive thee, Bois-Guilbert, though the author of my early death» [Scott: 411].

Реббека. Благодарю тебя, благородная Леди; и еще повторяю, что я невинна; я никогда не хотела огорчить никого в свете; — и это также справедливо, как то, что завтра все для меня кончится.

Ровена. Ты заблуждаешься: смерть не кончит всего: за гробом ожидает нас правда, которую мы напрасно ищем на земле.

Реббека. Ах! Как утешительно этому верить... Как щастлив тот, чья надежда не ограничена жизнью!

Ровена. Реббека, тот, кто победил смерть, даровал нам это щастие... Ах! еслиб я могла доставить тебе это наслаждение, то бы охотно отдала половину жизни моей.

Реббека. Какое великодушие!.. Ты бы отдала половину жизни своей...

Ровена. Чтобы разделить с тобою бессмертие... Ты, Реббека, спасла Вилфрида... Но кто бы ты ни была, чтобы любить тебя, как сестру, — как самое себя...

Реббека. Как! вера твоя велит любить врагов ея?..

Ровена. Она объемлет любовью всех людей, и уничтожает ненависть, противную Тому, кто создал все отеческою любовью.

Реббека. Ах! слова твои возносят к небесам мою душу!.. Бриан! Я тебя больше не ненавижу... Я прощаю тебе твои злодеяния... Да простит также Бог мои заблуждения!..

Ровена (обнимая Реббеку). Реббека! друг мой! сестра моя!..

Реббека. Как! благородная Леди, — ты обнимаешь меня... ты называешь несчастною твоей сестрой!...

Ровена. В эту минуту все различия между нами исчезают... Душа твоя возвышает тебя над всеми почестями мира; — и может быть, моя гордость заставляет меня надеяться, что я достойна твоей дружбы... Ах, Реббека! следуй влечению твоего сердца; повинуйся голосу вопиющему в душе твоей; отринь твое заблуждение...

Реббека. Прости, благородная Леди... Но эти слова, произнесенные здесь гонителем моим, приводят меня в ужас; — они напоминают мне, что я клялась умереть, не изменяя отцу моему... Мне остается видеть этот свет еще несколько часов; — и я не хочу, чтоб память моя была проклинаема тем, кто дал мне жизнь, кто нежным попечением охранял мое детство, кто вскормил, кто любил меня более всего на свете.

Ровена. Но если небо чудесным промыслом продлит жизнь твою; если неожиданное спасение твое покажет тебе его волю и озарит ум отца твоего...

Реббека. Тогда... обет мой... Но нет, я должна умереть... оставим это <...> [Шаховской Рук. 2: Л. 76–77].

Русский драматург балансирует на грани, чтобы окончательно не изменить скоттовской концепции образа прекрасной еврейки и, следовательно, всего сюжета «Иваноя». Характерно, что помогает удержать всю структуру такая черта личности героини Скотта, как преданность отцу и верность отеческим традициям — качество, для Шаховского бесспорно возведенное в ранг добродетели. Вместе с тем, приведенная нами сцена ясно обозначает предел, далее которого симпатии Шаховского к униженному, гонимому (и этим вызывающему сочувствие) народу не простираются — это вероучительная граница, разделяющая христианство и иудаизм, отрицающий Христа. Однако все преследования евреев, от кого бы они ни исходили и как бы ни проявлялись, вслед за Вальтером Скоттом, безоговорочно осуждены русским драматургом в его версии «Айвенго».

Один из важных мотивов «Иваноя», также подхваченный Шаховским из первоисточника его пьесы, — критика христиан, забывших свои заповеди, христиан по одному лишь имени. Объясняя неудачи крестоносцев в Палестине, Иваной у Шаховского говорит: «не Саладин, а мы сами губим себя... и наши руки, оскверненные грабежом и братоубийством, не были достойны совершить великий подвиг» [Шаховской Рук. 2: Л. 60 об.]⁷²¹. Этот мотив придавал пьесе дополнительную политическую остроту.

Насколько можно судить, «Иваной» был одной из первых пьес на русской сцене, где еврейской проблематике уделено так много места, причем в отчетливо сочувственном к евреям ключе. В контексте политической реакции в России начала 1820-х гг., бурной полемики

⁷²¹ Любопытно, что у Катенина также затронута эта тема. Однако в «Пире Иоанна Безземельного» об этом рассуждает Исаак, который видит в неудачах крестоносцев знак божьей кары, обрушенной на них за унижения евреев: «<...> От дальних стран бегут в Ерусалим, / Мечом, огнем опустошают землю. / И первых нас, кого б они должны / Читить как друзей, учителей и братий, / Хотят изгнать из дома праотцов, / Из полныя их славы Палестины. / За то им бог и не дал стен святых <...> / Безумные! не видят ничего: / Их взор слепит алчба честей и злата. / Пролей им бог от гнева своего! / Злодействию казнь есть праведная плата» [Катенин 1965: 426–427]. Исааку возражает Ребекка, которая у Катенина, как и у Шаховского, испытывает внутреннее тяготение к христианам: «Родитель! как их в слепоте винить? <...>. / Когда они в обмане, мы должны / Жалеть о них; но чувства, коих полны, <...> / Не подлая корысть, не жажда злата; <...> / Но их крепит глас веры, славы зов <...>» [Там же: 427].

вокруг деятельности Библейского общества в России (одним из инициаторов которой явился глава «архаистов» А. С. Шишков) такая трактовка не может считаться нейтральной и объясняться лишь следованием тексту В. Скотта. Шаховской был свободен как в выборе самого объекта для инсценировки, так и в выборе тем и аспектов, развернутых в романе «Айвенго», — и он свой выбор сделал. Готовых объяснений произошедшим затем изменениям в отношении Шаховского к еврейской теме у нас нет. Однако любопытно, что его «Иваной» продолжал ставиться и тогда, когда появились его же «Керим-Гирей» и даже «Хризомания». Думается, что поставить вопрос о причинах эволюции необходимо, т. к. он далеко выходит за рамки рецепции романа «Айвенго» и за рамки творчества А. А. Шаховского, а еще раз ставит нас перед необходимостью более пристального изучения и еврейской темы, и процесса формирования национальной идеологии в России в начале XIX в.

2003

РАННИЕ ТЕАТРАЛЬНЫЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ ПУШКИНА И КНЯЗЬ ШАХОВСКОЙ

О долицейском и лицейском творчестве Пушкина собственно пушкинских документов сохранилось очень мало, и изучались они так пристально, что кажется невозможно найти что-то новое. Тем, кто осмелится все же обратиться к этим периодам, приходится вставать на шаткий путь гипотез и гипотетических реконструкций. Автор настоящей статьи отчасти последует этим неверным путем.

О ранних (допетербургских) театральных впечатлениях Пушкина известно весьма немного. Кроме того, эта тема уже рассматривалась лучшим театроведом А. А. Гозенпудом в капитальной статье «Пушкин и русский театр десятых годов XIX в.» [Гозенпуд 1986]⁷²², а Гозенпуд не тот исследователь, который оставляет после себя большие возможности для продолжения темы.

Что касается московского отрочества, то, к сожалению, сведения о том, посещал ли Пушкин тогда театр, отсутствуют, и как ни соблазнительно было бы представить мальчика-Пушкина на спектаклях знаменитой Жорж в Москве в 1809 г., мы, вслед за Гозенпудом, воздержимся от таких предположений, не имеющих под собой никаких документальных оснований [Там же: 28–29]. Следовательно, театральные впечатления поэта начинаются в Лицее. Не будем повторять выводов Гозенпуда относительно ориентации раннего Пушкина в русской и французской драматургии, сделанных ученым на основе анализа лицейского творчества, равно как и его наблюдений о пьесах, виденных поэтом в Царском Селе в крепостном театре графа Варфоломея Толстого. Обратимся к частному аспекту — к интересу лицейского Пушкина к Шаховскому и к наброску его критической статьи — «Мои мысли о Шаховском» [Пушкин. ПСС-10: VIII, 14–15].

⁷²² Затрагивает тему и более ранняя книга Н. Г. Литвиненко «Пушкин и театр: Формирование театральных воззрений» [Литвиненко], но труд Гозенпуда ее перекрывает. Как известно, Л. П. Гроссман начинает свой очерк «Пушкин в театральных креслах» с петербургского периода [Гроссман].

Собрав воедино то, что мы знаем о раннем Пушкине, подчеркнем его устойчивый интерес к комедии. Если верить воспоминаниям О. С. Павлицевой, то в девятилетнем возрасте ее брат написал и представил перед ней комедию “L’Escamoteur”, которую «похитил» у Мольера⁷²³. В Лицее Пушкин не оставляет комедийных замыслов: к 1813 г. относится совместная с Яковлевым идея комедии «Так водится в свете», а в конце 1815 г. Пушкин пытается написать комедию «Философ». Впоследствии мысли о создании комедии посещают его неоднократно, но ни один замысел так и не воплотился. Подобная сосредоточенность на этом жанре вполне согласуется с состоянием тогдашнего русского театрального репертуара, где большая часть оригинальных пьес имела комедийную направленность.

Далее мы остановимся, в первую очередь, на лицейском дневнике и на том, о чем Пушкин в нем *не пишет*, и попытаемся понять, почему. Но сначала обратим внимание на некоторые нюансы «Моих мыслей о Шаховском». Гозенпуд справедливо выделяет в тексте, кроме очевидной полемической «арзамасской» составляющей, и попытки объективной оценки [Гозенпуд 1986: 40] — отзыв об «Уроке кокеткам...»: «И наконец написал он комедию — хотя исполненную ошибок во всех родах <...>, но всё комедию» [Пушкин. ПСС-10: VIII, 15]. Добавим, что из шести упомянутых Пушкиным сочинений Шаховского не только «Липецкие воды» удостоились некоторого снисхождения, но он нашел «две-три занимательные сцены» в водевиле «Ломоносов, или Рекрут-стихотворец», «счастливые слова, песни замысловатые» — в «Козаке-стихотворце», понравилась ему и героиня («Маруся занимает»). «Козака» Пушкин видел на сцене крепостного театра гр. Толстого с полюбившейся ему актрисой Натальей в роли Маруси. Считается, что лицейское стихотворение «Козак» написано под впечатлением песни «Ихав козак за Дунай» из этого водевиля, но сюжет стихотворения достаточно далек от песни, поэтому современные комментаторы указывают и другие возможные источники пушкинского текста [Пушкин. ПСС-20: I, 531–532]. Только резко антикарамзинистские «Новый Стерн» («холодный пасквиль на

⁷²³ Как предположила исследовательница [Егорова], ее источником могла послужить стихотворная комедия Мольера «Шалый, или Всё невпопад».

Карамзина») и поэма «Расхищенные шубы» были осуждены однозначно, а об опере-водевиле «Крестьяне, или Встреча незваных» сказано как о «пустом представлении, без малейшего искусства или занимательности» [Пушкин. ПСС-10: VIII, 14–15].

Отмеченные Пушкиным пьесы Шаховского (кроме «Нового Стерна») — это новинки и, можно сказать, театральные хиты сезонов 1814–1815 гг. Опера-водевиль «Козак-стихотворец» [Шаховской 1815г] — самая популярная из вообще всех пьес Шаховского — за два года была играна 26 раз [ИРДТ: II, 483–484], «Крестьяне, или Встреча незваных» — 13 (причем премьера состоялась в конце ноября 1814 г. Популярность этой пьесы, созданной на злобу дня, была связана с остротой темы 1812 года. В 1819 г. она сошла с репертуара, хотя и в 1816–1819 гг. была успешной: [Там же: 485]). Премьера «Урока кокеткам» состоялась только 23 сентября 1815 г., но до конца года комедия игралась 7 раз и в дальнейшем оставалась популярной [Там же: 532]. «Ломоносов, или Рекрут-стихотворец» впервые был поставлен 31 декабря 1814 г. и к моменту пушкинской записи прошел на петербургской сцене 10 раз [Там же: 487]. Даже старая комедия «Новый Стерн» игралась за эти два года 7 раз [Там же: 501].

Каким образом эти пьесы становились известны лицеисту, безвыездно находившемуся в Царском Селе? Один из источников — печатные издания. По лицейским письмам А. Илличевского и А. Горчакова мы можем судить о скорости циркуляции текстов между Петербургом и Царским. Из пьес, упомянутых Пушкиным к середине декабря 1815 г., «Крестьяне, или Встреча незваных» была опубликована в начале 1815 г. (цензурное разрешение датировано 15 декабря 1814 г.) [Шаховской 1815а]. «Урок кокеткам...» вышел из печати в сентябре (на издании 1815 г. обозначена дата цензурного разрешения — 9 сентября) [Шаховской 1815б]. Меж тем аккуратный князь Горчаков писал 5 декабря дяде Пещурову, что эта комедия —

...любимица нашего театра петербургского, про которую все говорят, из которой всякой наизусть знает тирады, которая навлекла множество неприязней и обожателей автору <...> Должно признаться, что есть сцены прекрасные, характеры разительные. Примечательно в ней то, что Шаховской очень искусно попал на нынешний тон большого света. Лица графа Ольгина, княжны Холмской и кокетки прекрасны [Горчаков: 182].

Эти комментарии говорят о том, что комедия была лицеистам известна не только по слухам⁷²⁴. Конечно, и слухи, и тексты достигали Царского с некоторым опозданием. Так, Пушкин откликнулся на увенчание Шаховского лавровым венком через два месяца после события⁷²⁵. Но среди перечисленных пьес Шаховского «Ломоносов...» появился в печати только в 1816 г., следовательно, до лицеистов доходили и рукописные копии уже игравшихся в театре сочинений.

Однако все же в «Моих замечаниях о Шаховском», как и во всем лицейском дневнике обращает на себя внимание полное отсутствие фиксации собственно театральных впечатлений, которых в лицейские годы у Пушкина было не так уж мало. Уже упоминалось о посещении лицеистами крепостного театра гр. В. В. Толстого (примерно с мая по август 1813–1815 гг.: [Летопись 1999: 45, 71]). Репертуара этого театра в полном объеме исследователям, к сожалению, установить не удается. Однако и в самом Лицее ставились любительские спектакли, имелся и «свой» драматург — гувернер Алексей Николаевич Иконников (1789–1819), внук И. А. Дмитриевского. Пушкин внимательно наблюдал за гувернером, относился к нему с явной симпатией, однако в посвященной ему дневниковой записи говорится о его стихах [Пушкин. ПСС-10: VIII, 13–14], но не о пьесах, хотя Иконников ставил их и после того, как был вынужден оставить гувернерскую должность. О забавном случае, происшедшем 30 августа 1812 г., во время спектакля по пьесе Иконникова «Роза без шипов» (любопытно было бы узнать, каким образом заглавие иносказательного зрелища Екатерины II 1786 г. «Хлор Царевич, или Роза без шипов» было приурочено к событиям 1812 года!), мы знаем из «Записки» Корфа: посередине спектакля мертвецки пьяный автор вышел на сцену вместо заболевшего актера-лицеиста и отчаянно пугал реплики⁷²⁶. Конечно, эти любительские спектакли с лицеистами в форменных сюртуках и с «ширмами

⁷²⁴ Как фиксирует «Летопись жизни и творчества Пушкина», в последней четверти 1815 г. поэта неоднократно навещали и родственники, и Жуковский [Летопись 1999: 73–75]. Другие лицеисты тоже имели свои источники сведений, которыми явно делились с друзьями.

⁷²⁵ Событие произошло в Петербурге 24 сентября, Пушкин откликнулся 28 ноября.

⁷²⁶ 26 августа 1812 состоялась репетиция пьесы Иконникова «Роза без шипов», а 30 августа — ее представление [Летопись 1999: 34]. См. достаточно сочувственный отзыв

вместо кулис» не являли собой высокохудожественного зрелища, но все же были частью лицейского быта, разговоров, обсуждений и, соответственно, частью пушкинской жизни. Вопрос об этих спектаклях был далеко не нейтральным: министр просвещения гр. Разумовский отрицательно отнесся к идее того, чтобы лицеисты сочиняли и представляли театральные пьесы даже «без посторонних зрителей» [Летопись 1999: 37, 41]. Тем не менее, спектакли продолжались, причем и при посторонних, о чем свидетельствует «Летопись жизни и творчества Пушкина». Отметим, что среди представлявшихся лицеистами в 1814–1815 гг. пьес был и «Новый Стерн» Шаховского [Там же: 54].

Нам бы хотелось обратить особое внимание на два значительных лицейских спектакля, по обыкновению не названных Пушкиным. Один из них связан с Шаховским — его комедия «Ссора, или Два соседа» была исполнена лицеистами 24 октября 1815 г. [Там же: 75] — она не попала и в перечень пьес, о которых Пушкин отозвался в «Моих мыслях о Шаховском». Другая пьеса — «Аббат де л'Эпе» (“L'abbé de l'Épée”). Позволим себе сначала остановиться на последней и закончить соображениями о неупоминании пьесы Шаховского.

Репетиции «Аббата де л'Эпе» продолжались в конце 1815 г. целый месяц [Там же: 71], и это, надо полагать, было уже не совсем «домашнее

о А. Н. Иконникове обычно неблагоприятного М. А. Корфа: «В этом добром, благородном, умном и образованном человеке все хорошие качества подавлялись неодолимою страстию к вину, доходившею до того, что, когда водка переставала уже казаться ему средством довольно возбуждающим, он выпивал залпом по целым склянкам Гофманских капель! Литератор и писатель, Иконников сочинял для нас, в начале нашего лицейского поприща, небольшие пьесы, которые разыгрывались нами, с ширмами вместо кулис и в форменных наших сюртуках и мундирах, перед всею царско-сельскою публикою. Помню, что в одной такой пьесе, названной кажется “розою без шипов” и относившейся к тогдашним военным обстоятельствам, главную роль занимал наш товарищ Маслов, но после первого действия ему сделалось дурно, и тогда во втором продолжал за него, без всякого предупреждения зрителей, сам сочинитель пьесы, не только с другою совсем фигуροю и проч., но даже и в другом, партикулярном своем костюме, а к тому же и мертвецки пьяный, сбивая всех других актеров, потому что знал только главные моменты и не помнил ни точных слов, ни реплик. Мистифицированной публике должно было самой догадаться, что Маслов и Иконников, в таких разных видах, — одно и то же лицо. Добрый и несчастный Иконников оставался у нас не долго, и куда после делся, не знаю» [Грот: 242–243].

рукоделие» наподобие иконниковских спектаклей, ибо постановщиком был Давид де Будри (1756–1821), который обучал лицеистов не только французскому языку, но и риторике и декламации.

О спектакле мы имеем два свидетельства; первое в письме А. М. Горчакова к тетке от 10 января 1816:

По поводу «Французского аббата» скажу вам, дорогая тетенька, что 27 прошлого месяца играли мы «Аббата де л'Эпе», — драму, которая, мне кажется имеется в библиотеке у дядюшки; я помню, что я плакал, читая ее в его библиотеке. <...> Роль Клевана была опущена, а другие женские роли переделаны в мужские [Горчаков 1936: 184].

Второе — из поздней «Записки» М. А. Корфа: «Помню, что как-то, в последние уже годы, нам вздумалось сыграть предлинную и довольно скучную драму: “L'abbé de l'Érée”, в которой все женские роли были переделаны им же, Де-Будри, в мужские и любовники превращены в друзей» [Грот: 232]. Кажется, исследователи никогда не ставили вопроса о том, на каком языке шел спектакль. Полагаем, что по-французски. Это можно было бы считать естественным, поскольку речь идет о французской пьесе Жана-Николя Буйи [Bouilly 1799] в постановке учителя французского языка, однако пьеса была известна в России на русском языке, причем под авторством А. Коцебу. На самом деле Коцебу был только переводчиком, что прямо указано на титуле немецкого издания 1802 г., там же назван и автор оригинала [Bouilly 1802]. Однако в 1803 г. историческая комедия была переведена на русский язык и включена в известное издание «Театр Августа фон Коцебу» без подобных оговорок, затем многократно переиздавалась (например: [Коцебу]). Она ставилась на русской сцене в 1806–1807 и 1816–1825 гг. именно как пьеса Коцебу [ИРДТ: II, 451].

«Аббат л'Эпе» был очень популярен в Европе (это и побудило Коцебу ее перевести), поскольку была основана на действительном случае из практики знаменитого создателя Института глухонемых в Париже Шарля-Мишеля де л'Эпе (1712–1789). Сюжет, в самом деле, очень трогательный — как старый аббат пешком путешествует по Франции со своим воспитанником Теодором, он же граф д'Аранкур, которого опекун увез в Париж и выбросил на улицу. Аббат пытается найти родину юноши и вернуть ему имя. Все, конечно, кончается

счастливо. В своем странствии они достигают Тулузы. Здесь богатый человек Дарлемон хочет женить сына на дочери влиятельного человека, но сын любит Клеманс из бедной, хотя и знатной семьи Франвалей. В дом Франвалей внезапно приходит старик (аббат де л'Эпе) в сопровождении глухонемого юноши (тот прекрасно понимает язык жестов, умеет читать и писать, хорошо образован). В юноше Теодоре все узнают сына покойного судьи, графа д'Аранкура Жюля, которого считали умершим. Дарлемон, дядя Жюля по матери, был назначен опекуном сироты, но отвез его в Париж, передел в рубище и выбросил на улицу, а сам завладел его состоянием. Аббат де л'Эпе подобрал мальчика и воспитал его. Дарлемон отказывается признать племянника и вернуть ему имя и состояние. Молодой адвокат Франваль берется защищать его права. Но Дарлемона удается уговорить, Жюль получает права графа д'Аранкура и отдает половину своего состояния двоюродному брату, который теперь может жениться на Клеманс. Аббат де л'Эпе благодарит Бога, что его труд по воспитанию Жюля увенчался успехом во всех отношениях.

Любопытно, над каким изданием — французским или русским — плакал маленький Горчаков в библиотеке дядюшки? Возникает и еще один вопрос: что это за упомянутый им Клеван, роль которого была якобы «опущена»? Такого персонажа нет ни в одном из вариантов пьесы. Можно предположить, что текст, переделанный Де Будри, довольно сильно отличался от оригинала и еще подвергся трансформации при постановке.

Имя французского автора — драматурга и писателя Жана-Николя Буйи (1763–1742), который был во Франции достаточно известен и имел прямое отношение к театру эпохи Французской революции, — могло быть в России и неизвестно (недаром его пьеса была приписана Коцебу), хотя один его текст в описании Карамзина был точно хорошо памятен: это мелодрама о Петре Великом на музыку Гретри, которую русский путешественник слушал в революционном Париже в апреле 1790 г. В свое описание Карамзин включил программную для него вольную переделку романса: «Жил был в свете добрый Царь, / Православный Государь, / Все сердца его любили, / Все отцом и другом чтили» [Карамзин 1987: 239]. Реальная история, легшая в основу

“L’abbe de l’Epee”, далека от трогательной однозначности, с какой она передана в пьесе, но автор, по его словам, «дал волю воображению» и прославил аббата.

В 1773 г. в Париже был найден на улице в бессознательном состоянии глухонемой мальчик лет десяти. В конце концов он оказался в больнице, и монахиня показала его известному филантропу и учителю глухонемых аббату де л’Эпе. Он взял его на свое попечение и дал образование. Аббат, стремясь вернуть юноше имя, отождествил его с графом Жаном-Жозефом Соларом (Jean Joseph De La Fontaine Comte de Solar), умершим от оспы в 1774 г. В 1781 г. начался судебный процесс, на котором было доказано, что виновным в исчезновении больного ребенка был его гувернер Казот, который свою вину не признал. Юноша был объявлен графом Соларом. В 1792 г., уже после смерти л’Эпе, был возбужден новый процесс, где была доказана невинность Казота и самозванство Жозефа, и титул был отобран. Жозеф вступил в драгунский полк и погиб в бою, т. к. не услышал команды об отступлении.

Оба процесса Солара 1781 и 1792 гг. были прекрасно известны Буйи, о чем свидетельствует его предисловие к изданию 1799 г., но он хотел показать подвиг во имя человечества учителя глухонемых благородного аббата де л’Эпе и полагал, что детали реального процесса забудутся, а дело аббата останется [Bouilly 1799: VII–X].

Впрочем, как уже говорилось, ни о пьесе, ни о лицейском спектакле Пушкин в дневнике не упомянул. Теперь перейдем к неупомянутой им пьесе Шаховского. В спектакле в честь четвертой годовщины основания лица 24 октября 1815 г. лицеисты играли две комедии — «Ссора, или Два соседа» Шаховского и «Стряпчий Щетила»⁷²⁷. Декорации писал придворный художник А. Бруни, т. е. спектакль был

⁷²⁷ Вторая пьеса не имеет непосредственного отношения к нашему сюжету. Она представляет собой переделку И. Вальберхом комедии Д. А. де Брюэса и Ж. де Палапра «Адвокат Пателен»; издана в 1808, ставилась в Петербурге в 1808–1809 гг. и активно в Москве в 1812–1825 гг. [ИРДТ: II, 525]. Имелся и перевод крепостного литератора В. Г. Вороблевского (1730–1797), сделанный для крепостного театра гр. Шереметева и напечатанный в 1766 г. под заглавием «Пателен Стряпчий». Этой переделке из средневекового фарса была суждена долгая жизнь на русском театре. О Вороблевском см.: [Кузьмин].

обставлен роскошно, были гости, в том числе отец Пушкина. О представлении мы знаем из письма А. Илличевского Н. Фуссу от 26 октября 1815 г.:

...начали театром, мы играли *Стряпчего Пателена* и *Ссору двух соседов*. Обе пьесы комедии. В первой представлял я *Вильгельма* <...>; во второй *Вспышкина*, записного псая, охотника и одного из ссорящихся соседов. Не хочу хвастать перед другом, но скажу, что мною зрители остались довольны. За театром последовал маленький бал и потчевание гостей всякими лакомствами, что называется в свете: *угощением* [Илличевский: 55].

«Ссора, или Два соседа» — единственная пьеса Шаховского из тех, которую лицеист Пушкин точно видел на сцене, но о которой не сказал ни слова.

Комедия была создана в 1810 г., шла с успехом в обеих столицах, с 26 апреля 1810 г. до конца 1815 ставилась в Петербурге 24 раза [ИРДТ: II, 524] (и в дальнейшем не сходила со сцены до 1844 г. [Там же: III, 315]). Текст был издан лишь в 1821 г. [Шаховской 1821], но он имелся в распоряжении лицеистов. Почему же Пушкин на него не откликнулся? Разумеется, мы вступаем здесь в гадательную область.

Подумаем, что могло бы привлечь Пушкина в этой комедии. Уже то, что она следовала образцам Крылова (Гозенпуд назвал ее одной из «наиболее крыловских пьес» [Гозенпуд 1961а: 24]) и Мольера. Пушкин с отрочества любил обоих авторов. Учитывая «насквозь литературный характер пьесы», как верно заметил о ней Д. А. Иванов, самый основательный ее исследователь, среди «образцов» можно было «расслышать» Расина, Капниста и Хемницера [Иванов 2009]⁷²⁸.

Ссора двух соседей — сюжет богатый и впоследствии использованный как В. Т. Нарезным в повести «Два Ивана, или Страсть к тяжбам» (1825), в известной повести Гоголя, так и самим Пушкиным. В серьезном ключе — в «Дубровском», где ссора происходит на псарне из-за шутки пса и затем развивается из-за воровства крестьянами соседского леса, что приводит к тяжбе, разорению Дубровского и дальнейшим трагическим событиям. В комическом ключе — в травестийной

⁷²⁸ Д. А. Иванов указал на конкретную пьесу Мольера — «Докучных» (“Les Fâcheux”), добавив в качестве претекстов «Сутяг» Расина, «Ябеду» Капниста и басню Хемницера «Два соседа» [Иванов 2009: 49–53].

«Барышне-крестьянке», где есть, заметим, прямая цитата из сатиры Шаховского («Но на чужой манер хлеб русский не родится») и где тема ссоры-примирения тоже связана с охотой, собаками, из-за которых Муромский получил травму. Примирение же происходит за завтраком — ровно так, как в комедии Шаховского, где Сутягин и Вспышкин застряли из-за дождя на постоялом дворе и вынуждены были есть яичницу из одной сковородки (это в конце концов и заставило их забыть взаимные обиды). В поэтике «Барышни-крестьянки» использованы все приемы классической комедии с ее динамичной интригой, разными *qui pro quo*, переодеваниями, неузнаваниями, счастливым концом и пр., а обилие диалогов прямо подталкивает к театрализации.

Разумеется, речь не идет о том, что комедию Шаховского «Ссора, или Два соседа» следует считать претекстом «Барышни-крестьянки». Речь о том, что остроумная классическая комедия на русские нравы в принципе могла бы привлечь к себе внимание юного Пушкина, так упорно пытавшегося создать в Лицее собственную комедию (уж не для лицейского ли театра?) и присматривавшегося к творчеству Шаховского. Однако этого не произошло. Думается, что причина — в слишком удачной и, в контексте русского театра 1810-х гг., новаторской комедии, успешно разрабатывавшей разговорный драматургический язык, создающей речевые маски, согласные с характерами персонажей. В «Ссору...» включено несколько языковых пластов:

1) Простонародная (но не утрированная!) речь зрительницы Василисы Орефьевны:

Ах! кормилец мой! <...> Неча на него клепать <...> Не прогневайся на мою простоту <...> И! батюшка, слухом земля полнится <...> Вестимо батюшка, да вить от слова язык не переломится. На досуге, что делать, коль не говорить? дело мое одинокое, мужа часто дома не бывает, так иногда целой денечек сидишь, да молчишь, и домолчишься до того, что удушье возьмет. Рада, рада проезжему; как ему расскажешь кое о чем, так будто и отдаст от сердца [Шаховской 1821: 4–5].

2) Речь военного — отставного «морского капитана» Брустверова, хотя его говорящая фамилия совсем не связана с морем. Привела ли к этой нестыковке обычная торопливость автора — которому, с одной

стороны, нужны были рассуждения, что на море легче воевать, чем на суше, а с другой — требовался язык вояки, неважно, какой именно. А может быть обыгрывалось значение одной из составляющих слова бруствер: *Wehr* — ‘защита’ (Брустверов является защитником молодых любовников, которым угрожает разлука из-за глупой ссоры отцов). Вот примеры его речи:

Хозяйка, ступай на помощь, марш! Лошади стали: я их гнал без отдыху. Проклятая сухопутная езда! Где-то лучше, как на море: дуй под всеми парусами <...> Пусть их чорт женит, а не мы. — Чорт?.. Нет, не чорт, а старой ваш друг, Брустверов. Что сказано, то и сделано <...> Куда ж ты бежишь? Ты, брат, давно с якоря порываешься [Шаховской 1821: 8, 10].

Во всех моих морских походах не случилось мне сбиться с фарватера, а теперь я, кажется, на сухом пути сел на мель [Там же: 12].

3) Приказной язык Сутягина:

В суд, голубушка, в суд! Это дело надобно исследовать и по улике наказать виновную по всей строгости <...> скажи-ка без утайки, сколько ты взяла с сына моего за непозволительное потворство? Он тебя уговорил показать мне, как будто бы он, вышереченный, не проезжал здесь с негодною своею соблазнительницею, которая как сама собой, так и пронырствами отца своего, вывела из должного послушания едиnorodного и законного моего сына; почему реченная сия девица, отец ея и ты, яко укрывательница их беззаконных поступков, подвергаетесь наистрожайшему и примерному наказанию! <...> Я бывало смолоду и не таких, как ты, запугивал; они со страху занесут ахинею, а нашему брату то и надо: что слово, то рублевик в карман... [Там же: 18–19, 20].

4) «Охотничий» язык Вспышкина:

Эх, брат! ты не охотник, так и не чувствуешь, каково лишиться лучшей собаки; да и какой собаки? Швырка! Бывало, где глазом завидит косого, так он и мой. <...> кинули в остров; брехало причуил, к нему подвалили, моя стая как в котле закипела! <...> Я пустился перескакивать, — ату!.. ату его!.. ату!.. Швырок мой возрился, и как он стоячих всех мимо, Русака утнал назад ушами! [Там же: 32].

5) Общелитературная речь бесцветных положительных персонажей Оленьки и Виктора (с ориентацией на речевые портреты Милона и Софьи из «Недоросля»):

Сделайте милость, дядюшка, растолкуйте, куда мы приехали, что все это значит? <...> Не обвиняйте меня, сударыня, в этом поступке... Воля вашего дядюшки... <...> Ах, сударь! пощадите ее чувствительность [Шаховской 1821: 10–11].

Создание всех этих речевых масок шло в русле фонвизинской и отчасти крыловской традиции, вплоть до микроцитат из «Недоросля».

Включи Пушкин в «Мои мысли о Шаховском» суждение о «Ссоре...», он не мог бы остаться на уровне своего утверждения, что Шаховской якобы «не имеет большого вкуса, он худой писатель — что ж он такой? — не глупый человек, который, замечая всё смешное или замысловатое в обществах, пришед домой, всё записывает и потом как ни попало вклеивает в свои комедии» [Пушкин. ПСС-10: VIII, 14]. Поэтика комедии (напомним — насквозь литературной) и особенно ее язык вступили бы в явное противоречие с подобными утверждениями. Объективно судить о «Новом Стерне» и о «Расхищенных шубах» препятствовала «партийная» позиция юного адепта карамзинско-арзамасского лагеря. В «Уроке кокеткам...» Пушкин смог найти слабое место — резонера Холмского — и тут уж дал волю критике: «лицо недействующее, усыпительный проповедник, надутый педант» [Там же: 15], хотя и вынужден был признать, что в целом, несмотря на отступления от нормативной поэтики (по мнению строгого лицеиста, слушающего риторику у де Будри, пьеса Шаховского исполнена «ошибок во всех родах»), это «всё комедия». С «Ссорой...» так расправиться ему бы не удалось.

Через пару лет уже повзрослевший Пушкин, переступив через партийные пристрастия, придет на «чердак» Шаховского и потом будет вспоминать этот вечер как «один из лучших вечеров» своей жизни [Пушкин. ПСС-10: X, 140]. Как показал Ю. Н. Тынянов, сближение поэта с кругом «архаистов» было важным шагом на пути расширения поэтического языка и литературного пространства [Тынянов 1968: 56, 58–59].

«ПИКОВЫЕ ДАМЫ» ПУШКИНА И ШАХОВСКОГО

Речь пойдет о бытовании одного пушкинского текста в современной ему литературе и культуре — о сценической версии повести «Пиковая дама». Хотим сразу оговорить, что нам придется анализировать и сопоставлять разномасштабные по своим художественным достоинствам тексты, что всегда представляет трудность для исследователя. Тем не менее, маргинальные для «большой» литературы явления помогают уточнить наше понимание «великих текстов» и в особенности их рецепцию современниками и последующими поколениями читателей.

Как известно, при жизни Пушкин как драматург не стяжал успеха на театральном поприще: его пьесы либо вообще не были поставлены на сцене, либо не имели успеха. Гораздо большей благосклонностью у зрителей 1820–1830-х гг. пользовались переделки для театра пушкинских стихотворных и прозаических текстов (см. об этом: [Дурылин]). И здесь немалая заслуга принадлежит А. А. Шаховскому, одному из зачинателей жанра драматургической переделки (инсценировки) на русской сцене. Уже в 1824 г. он создал по мотивам эпизода из «Руслана и Людмилы» свою волшебную комедию «Фин»⁷²⁹, а затем — романтическую трилогию в пяти действиях «Керим-Гирей», где, как было сказано, «содержание взято из “Бахчисарайского фонтана”, поэмы А. С. Пушкина, и многие его стихи сохранены целиком»⁷³⁰. В обоих случаях можно говорить о создании Шаховским собственного произведения по мотивам пушкинского текста: это «выборочный» Пушкин, прочитанный глазами Шаховского, приспособленный не только к законам сцены, но и к иной авторской системе и к вкусам зрителей (см. об этом: [Kiseleva 2003]).

То же можно сказать и относительно театральной версии «Пиковой дамы», поставленной на петербургской сцене в сентябре 1836 г., через два года после публикации повести Пушкина в «Библиотеке для

⁷²⁹ См. публикацию текста: [Шаховской 1840в: 1–36].

⁷³⁰ См. публикацию текста: [Шаховской 1841: 1–50].

чтения». Недоброжелательный к Шаховскому и к его пьесе рецензент «Северной пчелы» вдоволь поиронизировал над заглавием: «Автор Двумужницы всегда очень замысловато придумывает названия и подразделения для своих пьес, но на этот раз он превзошел себя» [СП: 1836. № 216. 862]. Заглавие и в самом деле трудно назвать лаконичным: «Хризомания, или Страсть к деньгам. Драматическое зрелище, взятое из повести помещенной в Библиотеке для чтения и представляющее в начале Приятельской ужин, или Гляденьем сыт не будешь, пролог-пословицу, и в следствии Пиковая дама, или Тайна Сен-Жермена, романтическая комедия с дивертисментом в 3-х сутках: 1-е Утро старухи, 2-е Убийственная ночь, 3-е Игречкой вечер: дивертисмент Детской бал» (см. публ.: [Киселева 1999]); зрелище завершалось еще одной частью: «Крестницы, или Полюбовная сделка. Эпilog-водевиль (в следствии Пиковой дамы) в одном действии с Дивертисментом» (см. публ.: [Киселева 2000]). По режиссерскому экземпляру, хранящемуся в Театральной библиотеке, видно, что постановщику было нелегко уместить всю эту замысловатую постройку в один спектакль и не оставить зрителей ночевать в театре: по ходу пьесы изрядно сокращалась⁷³¹. Однако сама упомянутая постройка не была лишена смысла, и в зависимости от того, шла ли пьеса с эпилогом или без него, менялась вся ее концепция.

«Хризоманию» можно отнести к разряду «серьезных» комедий. В целом развитие интриги следует сюжету «Пиковой дамы» и заканчивается сценой проигрыша и сумасшествия Ирмуса (Германна). Он падает без чувств на руки Томского и других героев, произнося финальную реплику: «<...> согрейте, откройте... не пускают... сжальтесь... умилосердитесь... над кем... над нищим... над безумным!» и т. д. [Киселева 1999: 243], сближающуюся со словами гоголевского Поприщина. В одной из предшествующих сцен Томский сообщает об исчезновении Елизы (Лизы) после похорон графини и о найденных на Неве ее соломенной шляпке и платочке [Там же: 229], что дает зрителям возможность предположить самоубийство. Напомним, что в опере Чайковского «Пиковая дама» Лиза, как и полагается героине с таким именем в посткарамзинской традиции, тоже утопилась.

⁷³¹ Эти сокращения были оговорены в комментариях к публикациям.

Таким образом, финал «Хризомании» скорее трагичен, и последняя ремарка «Конец комедии» [Киселева 1999: 243] звучит некоторым диссонансом. Видимо, Шаховской ощущал потребность завершить свое «Драматическое зрелище» [Там же: 180] более свойственным и жанру комедии (пусть «романтической!»), и собственным творческим традициям и привычкам финалом. Подталкивало к стремлению рассказать о последующей за проигрышем Германна судьбе героев и пушкинское «Заключение» к «Пиковой даме».

В эпилоге-водевиле «Крестницы, или Полюбовная сделка» Шаховской дает достаточно неожиданную развязку многим сюжетным узлам «Хризомании». Самоубийство Елизы оказывается инсценировкой, она раскаивается в своем увлечении романами и романтическими героями и отдает свою руку влюбленному в нее Томскому. Ее сниженный двойник, горничная и другая крестница графини — тоже Лиза — пытается обманом лишить ее и Томского наследства, но эти козни разоблачены старым солдатом Гурбиным. Он, в свою очередь, оказывается родным отцом бывшей горничной-подкидыша, а ее матерью — кормилица обеих Лиз, Фроловна⁷³², которая счастливо обретает мужа, считавшегося погибшим. Но главное — окончательно развенчивается сюжет с Ирмусом. Из диалога Томского и Чурина (Сурина) следует, что вся сцена с призраком умершей графини, якобы явившимся герою и сообщившим три выигранные карты, была подстроена ими⁷³³. Они хотели втянуть Ирмуса в игру и проучить в шулерской компании Чекалинского. Ирмус же не «обдернулся», как Германн, — его туз был подменен шулером Чекалинским, который, оказывается, учился своему искусству у знаменитого фокусника. Расчету Ирмуса, собиравшегося выиграть наверняка 322 тысячи, были противопоставлены шулерские навыки. Пушкинская проблематика неожиданно обернулась гоголевской, а «Пиковая дама» — «Игроками». Однако главные исполнители акции с призраком — Томский и Ирмус — ничего не выиграли от своего хитроумного плана: они все

⁷³² В «Хризомании» она названа Мироновной; подобные оговорки у Шаховского нередки.

⁷³³ Роль призрака сыграл Чурин, которого нарядили старой графиней и которому для пушего сходства надели маску, снятую с ее бюста.

равно проигрались, как и полагается игрокам. Ирмус не только сходит с ума, подобно пушкинскому герою, но и гибнет, однако, в отличие от Германна из оперы Чайковского, не кончает собой, а умирает в сумасшедшем доме. По замыслу Шаховского, его не должно быть «жалко», т. к. Ирмус — герой сугубо отрицательный и почти совершенно лишен авторского сочувствия.

Понятно, что подобный водевиль-эпilog весьма далеко уводил зрителей от настроения пушкинской повести и даже «Хризомании». Впоследствии, когда в 1840-е гг. «Хризомания» с большим успехом ставилась в Москве, ее давали уже без всякого эпiloga. Вообще же пьесе была суждена долгая жизнь на русской сцене: она шла до 1856 г., возобновлялась в 1870-е и в 1890-х гг., уже после постановки прославленной оперы Чайковского, так что композитор и либреттист могли видеть комедию Шаховского в театре. Следовательно, в течение полувека «Хризомания, или Страсть к деньгам» вызывала к себе зрительский интерес, что само по себе достойно исследовательской рефлексии.

Рецензент «Северной пчелы», безусловно, ошибался, замечая: «Переделывая Пиковую даму в драматическое зрелище, автор «Хризомании» рабски держался расположения и даже всех выражений повести» [СП: 1836. № 216. 862–863], однако верно подметил, что старый драматург имел в виду подчеркнуть свое уважение к Пушкину, когда заставил героев пить на сцене — как пишет рецензент — «шампанское за здоровье музы Пушкина. Это дело доброе! Музе Пушкина нужно здоровье: она что-то хворает в последнее время!» [Там же: 862]. Рецензент преисполнен сарказма к обоим авторам и несколько передергивает. У Шаховского пролог завершается общей здравицей в честь самого Пушкина: «Здоровье соловья поэта! Виват» и пением песни на его стихи «Я люблю вечерний пир...» [Киселева 1999: 191]. Причем Шаховской совмещает в одной реплике литературно-полюемический жест (публичная похвала Пушкину, на которую недаром отреагировала «Северная пчела») с легкой иронией в собственный адрес. Один из героев, Волжской, говорит: «Я выучил новую песню нашего соловья-поэта, который сам пишет прелестно и, спасибо ему, снабжает сюжетами наших драматиков» [Там же]. Шаховской, так сказать, расставил по местам фигуры на литературном Олимпе: Пушкин —

центральная фигура, а он, Шаховской, занимает по отношению к нему положение подчиненное. Учитывая известное самолюбие драматурга, это жест важный⁷³⁴.

Посмотрим теперь, как же переделывает Шаховской пушкинскую повесть. Понятно, что стоявшая перед ним задача была не из легких. Ощущавшийся уже современниками Пушкина драматизм «Пиковой дамы» связан с характером самого сюжета, со стремительно развивающейся интригой, с вторжением в сюжет фантастики. Однако напряжение создается в основном с помощью лаконичного, внешне нейтрального, но амбивалентного и часто ироничного авторского повествования, подчиняющего себе действие (это прекрасно показал В. В. Виноградов в своей классической работе о «Пиковой даме» — см.: [Виноградов 1980]). Велика также роль подтекста, стимулирующего творческую активность читателей. Например, фраза о последующей судьбе Лизы: «Лизавета Ивановна вышла замуж за очень любезного молодого человека; он где-то служит и имеет порядочное состояние: он сын управителя у старой графини» [Пушкин. ПСС-10: VI, 237] провоцирует вывод о том, каким образом было приобретено это «порядочное состояние», вызывая в памяти замечание из 2-й гл.: «Многочисленная челядь <...> делала что хотела, наперерыв обкрадывая умирающую старуху» [Там же: 217]. Следующая фраза «Заключения»: «У Лизаветы Ивановны воспитывается бедная родственница» [Там же: 237] заставляет вспомнить замечание из той же 2-й главы о ее уязвленном самолюбии и скорректировать впечатление о кроткой и безответной Лизе, жертве вероломства Германна.

Шаховской, переводя повесть Пушкина на язык театра, вкладывает речь повествователя в уста персонажей, разворачивает и дополняет их характеристики, что существенно изменило фактуру текста и расставило иные акценты. Сохраняя основных героев и сюжет о трех картах, Шаховской видоизменяет концепции образов и их место

⁷³⁴ Водевиль «Крестницы...» кончается еще более красноречивыми куплетами о несчастной страсти Шаховского к сочинительству: «Давно наш автор ею страждет, / Ему нельзя не сочинять; / Похвал и плесков он не жаждет, / А просит только не свистать» [Киселева 2000: 417].

в сюжете, меняет пружины интриги, роль фантастики, а также вводит новых персонажей.

Томский из сугубо функционального героя (рассказчика легенды о трех картах) становится в «Хризомании» одним из основных действующих лиц. У Пушкина это легкомысленный светский молодой человек, о заурядности которого свидетельствует то обстоятельство, что мы мало узнаем о его внутреннем мире. У Шаховского характер Томского разработан гораздо более детально. Он не просто легкомыслен, но и простодушен, доверчив, что объясняется, однако, ограниченностью умственных способностей. Томский влюблен в Елизу, за что получает выговоры от бабушки, но и сама Елиза не склонна принимать его всерьез и никаких чувств к нему не питает (хотя в эпилоге, в «Крестницах, или Полюбовной сделке», и выходит за него замуж). Горничная Лиза (образ, явно ориентированный на грибоедовскую Лизу из «Горя от ума»⁷³⁵) достаточно красноречиво парирует реплику Елизы «Я никогда не сводила его <Томского> с ума», отвечая в сторону: «И не с чего» [Киселева 1999: 193]. То, что Шаховской делает Томского участником шулерской проделки, еще более снижает его образ по сравнению с пушкинским.

Характер Елизы в «Хризомании» менее всего, на наш взгляд, выходит за рамки очерченных Пушкиным контуров (пушкинский текст здесь сохранен наиболее полно), хотя «прописан» более резко, причем усилены романтические черты. Лиза/Елиза получает биографию. У Шаховского она дочь дворянина Кобринского, управителя имения старой графини (как мы видим, здесь видоизменен упомянутый нами выше пушкинский мотив о ее замужестве). Когда-то графиня якобы спасла Кобринского от проигрыша, открыв ему секрет трех карт. В «Пиковой даме» этому соответствует микросюжет о Чаплицком [Пушкин. ПСС-10: VI, 213]. Кобринский, как и Чаплицкий, не сдержал слова, проигрался и умер в нищете. Кроме того, Елиза в «Хризомании» сделана крестницей графини, получившей имя своей крестной. Шаховской для этого даже меняет имя «пиковой дамы»: у Пушкина она

⁷³⁵ Заметим, что воздействие «Горя от ума» на пьесу Шаховского очевидно. В частности, в образе Ирмуса проглядывают черты Молчалина (особенно в сцене в спальне графини, см.: [Киселева 1999: 218–219]).

названа Анной Федотовной, у Шаховского — Елизаветой⁷³⁶ Федотовной Томской (фамилия подчеркивает родственную связь с Томским, который, в свою очередь, сделан графом).

У Пушкина оксюморонное сочетание простонародного отчества «Федотовна» с графским титулом — не менее важная характеристика героини, чем ее колоритная речь и описание ее туалета и обстановки ее спальни. Это для Пушкина составляет черты уходящего XVIII в.: русская патриархальность (см. упоминание «барской барыни» в сцене похорон — [Пушкин. ПСС-10: VI, 232]), сочетающаяся с французской модой и обиходом⁷³⁷. Энергичный, полный жизнелюбия, бескорыстно-азартный XVIII век противостоит в пушкинской повести холодной и расчетливой современности. В обрисовке XVIII века Пушкин продолжает линию, восходящую к его посланию «К вельможе». Шаховской подхватывает и по-своему развивает эту линию. Так, он заполняет пространство, оставленное пушкинской репликой «И графиня в сотый раз рассказала внуку свой анекдот». В «Хризомании» старая графиня читает внуку стихи, когда-то сочиненные ее кузеном на ее появление в свете, и подчеркивает, что стихи были переведены на французский язык, напечатаны в “*Mercur de France*” и «сам Вольтер был ими доволен». Далее следует очень важная для Шаховского сцена — графиня рассказывает внуку о своем знакомстве с Вольтером и другими философами: «...я была у него в Фернее и у меня часто ужинали *les beaux esprits* нашего времени: Мармонтель, Дидерот и молодой Лагарп, философ Гельвециус и математик Д’аламберт...» [Киселева 1999: 198]. Однако интеллектуальный крут графини не ограничивается французскими авторами. Она поддразнивает внука:

Заглядишься верх, не увидишь ничего под ногами... и бухнись в яму, как Метафизик в русской басне Хемницера... ты его знаешь.

Томской. Не помню что-что... а вы как, Гран Маман, ее знаете: мне кажется, в ваше время большой свет не очень знал русских авторов.

⁷³⁶ Таким образом, в «Хризомании» оказывается три Елизаветы, чьи судьбы переплетены и чьи характеры выстраиваются в определенную иерархию.

⁷³⁷ Отсылаем к известной работе акад. М. П. Алексева, где он комментирует сцену пребывания Германна в спальне старой графини и где упомянута и «Хризомания» Шаховского. См.: [Алексеев М. 1984].

Графиня. Напротив, в молодости моей ими занимались: я видела Ломоносова, покойный граф принимал к себе Александра Петровича Сумарокова, слыхала еще кой о ком. Познакомилась в Париже с Вон Физиним, он был очень не глуп, но бесил меня своими сарказмами против всего, что не похоже на его русское. Там же я видела оригинала Хемницера, который забавлял меня своими бономи и дистракциями, и я из курьезности читала его басни, они не без достоинства и советую тебе прочесть именно Метафизика ([Киселева 1999: 199–200]; ср. комм.: [Там же: 250–251]).

В этой связи перенесенная из Пушкина реплика насчет романов: «А есть русские романы?» приобретает в пьесе несколько иной смысл: графиня, знающая русскую поэзию XVIII в., не уследила за рождением русского романа и теперь собирается с ним познакомиться (кстати, роман, принесенный Томским, — это любимый драматургом «Юрий Милославский» Загоскина). Шаховской не стремится идеализировать образ графини, и все же она в «Хризомании» не только эгоистична и капризна, но умна и проницательна, не лишена привязанности к обеим своим крестницам и доброты (устроила в своем имении приют для стариков, позаботилась о солдатке-кормилице). Шаховской не может позволить себе полного отсутствия положительных черт в характере героини: назидательность так и осталась неизменным спутником комедий Шаховского.

Однако в чем «Хризомания» коренным образом отличается от «Пиковой дамы» — это в трактовке образа Германна. Из русского немца он превращен в еврея Карла Соломоновича Ирмуса, при этом его происхождение несколько раз становится предметом обсуждения⁷³⁸. Шаховской выбирает герою не только знаковое, как у Пушкина («Германн немец» — [Пушкин. ПСС-10: VI, 211]), но и значащее имя. Поскольку герой «Хризомании» выдает себя за немца, он получает имя, которое вполне может восприниматься как немецкое. Как офицер русской службы (инженер в чине капитана) он может быть только

⁷³⁸ Ср., например, следующий диалог Томского и графини: «Приятели его говорят, что он природной немец». «А неприятели?» «Воображают, что он должен быть из немецких... как бы помягче выразить...» «Израелитов». «Да что-то около этого; впрочем, у нас кого не жалуют в иудеи» [Киселева 1999: 199].

христианином, и формально имя отвечает и этому требованию. Однако отчество слишком знаково:

Чурин. Да разве он не Соломоныч!

Ирмус. Я Соломоныч точно так же, как вы — Калиныч.

Чурин. Калиныч! А что вы этим хотите сказать?

Немиров. Что твой отец был Калина так же, как и его Соломон.

Чурин. Не так же; моего отца назвали не Калиной, а Калиником, по нашим святцам, а его...

Немиров. Соломоном, может быть, по его мудрости.

Чурин. Или по сродс...

Немиров. Полно болтать, садись, больше ешь, а меньше... пей... ну чего ты хочешь?

Чурин. Ветчины... чтобы не соблазнить Карла Соломоныча [Киселева 1999: 187].

Кроме того, фамилия «Ирмус» (сохраняющая отдаленную звуковую ассоциацию с «Германн»), составлена из двух частей: 'ир' — от немецкого *irren* (заблуждаться, сходиться с ума) и 'мус' — от немецкого *muss* (должен), т. е. обозначает: «должен сойти с ума»⁷³⁹, таким образом имя уже заранее оповещает о последующей судьбе героя.

Характерно, что аристократические герои Немиров (Нарумов) и Томский сначала не придают значения «еврейству» Ирмуса, зато Чурин (Сурин) называет его чертом, жидом, Иудой и т. д., и объяснение героев чуть не заканчивается дракой. Однако в сцене на балу Немиров предупреждает Томского об опасности:

Мой брат князь Петр приехал из чужих краев и слышал об нем в тамошних университетах <...> Что он в одном выдавал себя за немца Ирмана, в другом прикидывался русским Ирмовым, а записался в службу по учности Ирмусом [Там же: 215].

На вопрос об отце Ирмуса Немиров отвечает:

...всемирный пришелец, холоп денег, курьер всех политических партий прошлого века, со всеми знаком, никому не известен, везде принят, нигде не терпим и наконец от всюда выгнанный юркнул в нашу Тавриду... вырыл там норку, — потом выполз из нее на Рейн ловить рыбу в мутной

⁷³⁹ Благодарю С. Г. Барсукова за консультации.

воде, захлебнувшись ею, прикинул нам сына, которого успел за границей отдать в науку... [Киселева 1999: 215–216].

Та характеристика Германна, которая подана у Пушкина как бальная болтовня Томского: «Этот Германн <...> лицо истинно романтическое: у него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля. Я думаю, что на его совести по крайней мере три злодейства» [Пушкин. ПСС-10: VI, 228], в «Хризомании» трактуется буквально:

Он <Ирмус> в разных университетах проявлялся туманным образом, но вдруг исчезал, и считают на душе его по крайней мере три злодейства. <...> Студенты прозвали его Мефистофелем. <...> Потому, что он загубил не одну невинную Гретхен [Киселева 1999: 216].

В довершение всего Ирмус у Шаховского еще и трус, угрожающий Елизе: «Прощай... гробовое молчание, вечная тайна, в ней твоя жизнь и смерть» [Там же: 225], но испугавшийся призрака (ср.: [Там же: 226, 400]). Его мечты о деньгах носят вполне приземленный и, так сказать, буржуазный характер: «<...> через пять лет будете меня на руках носить... Да, как я начну ворочать кампаниями, миллионами, но никто не назовет меня...» [Там же: 234]. Для Шаховского эти черты имеют двойное объяснение. Одно сходно с пушкинским: наступил век расчета, наживы, когда «младые поколенья»

...торопятся с расходом свесть приход.

Им некогда шутить, обедать у Темиры

Иль спорить о стихах [Пушкин. ПСС-10: III, 162].

Другое объяснение, хотя и связанное для Шаховского с первым, всецело принадлежит автору «Хризомании». Он объясняет свойства Ирмуса его национальным характером. Корыстный, «страстный к деньгам» еврей — это для Шаховского и есть герой новой эпохи — эпохи героев Бальзака и новой французской литературы. Полагаем, что Шаховской — чуткий к общественным настроениям человек — уловил антисемитские нотки, видимо, проскальзывавшие в русском обществе 1820–1830-х гг. Однако, как нам представляется, его «антисемитизм» (если вообще уместно употребить это слово по отношению к «Хризомании») имеет литературное происхождение и связан с общей

концепцией национального характера и проблемой патриотизма, присущими мировоззрению архаиста Шаховского.

Интерес к еврейской теме возник у драматурга еще в 1800-е гг. и был спровоцирован контактами с Л. Неваховичем, петербургским литератором-евреем, в сотрудничестве с которым им была создана религиозная трагедия на ветхозаветный сюжет «Дебора» (1810)⁷⁴⁰. Однако тогда интерес ограничился библейской топикой.

В новом контексте он проявился у Шаховского под воздействием романа В. Скотта «Айвенго», ставшего, как известно, стимулом для внимания к еврейской теме в европейской литературе. Роман был опубликован в 1820 г., сразу переведен на русский язык, а в 1821 г. уже поставлен на петербургской сцене в инсценировке Шаховского⁷⁴¹. Сложный образ ростовщика Исаака, не лишено у Скотта авторского сочувствия⁷⁴², хотя и далекого от статуса положительного героя, преобразился в переделанном из «Бахчисарайского фонтана» «Керим-Гирее» Шаховского в негативный, но тоже неоднозначный образ Хаима.

Этот герой указывает татарам путь к замку польского магната Владислава, отца Марии, но делает это не из чувства личной мести, а по решению еврейского кагала, в знак протеста против притеснений евреев со стороны польских панов. Помощь евреев мусульманам объясняется и их стремлением найти в них «братьев». Вот что говорит Хаим Узбеку:

Вот добрый человек, не то, что польский пан,
Когда потешиться захочет:

⁷⁴⁰ На это указал сам Шаховской в предисловии к трагедии. О Л. Н. Неваховиче и, в частности, о его контактах с Шаховским см. статью А. Л. Зорина, К. Ю. Рогова, А. И. Рейтблата: [РП: IV, 244–245]. Благодарю К. Ю. Рогова за высказанные мне ценные замечания.

⁷⁴¹ См. текст, хранящийся в Санкт-Петербургской Театральной библиотеке: [Шаховской Рук. 2]. Премьера состоялась 21 января 1821 г. Пьеса имела успех, выдержав за год 7 представлений. См. в наст. изд. статью «Вальтер Скотт в интерпретации русских “архаистов”».

⁷⁴² Характерно, что подлинной симпатией Скотт окружил женский образ — еврейки Ревекки, дочери Исаака; нас же интересует мужской персонаж.

«Повесь жида!» — Еврей висит, а он хохочет.
 И можно ль не радеть за добрых басурман,
 Ведь они нам братья
 Честным евреям.

За последние слова Хаим чуть не поплатился жизнью. Его объяснение:

<...> слышал от народа,
 Что будто Измаил — из наших же людей,
 И будто ваш пророк измаилского рода. <...>
 Так он и сам хоть крошечку еврей [Керим-Гирей: 7]

не было принято татарами, которые закололи бы непрошеного сородича, если бы его не спас польский крестьянин Ян. Этот Ян характеризует Хаима словами «корчмарь, грабитель и богач», однако свое заступничество объясняет следующим образом:

Хоть он и жид, да у него
 Жена, толпа детей <...>
 То дело доброе, что, правда, хоть жида,
 А все же человека моею смертью спас [Там же].

Образ Хаима и поднятая в связи с ним тема занимает в «Керим-Гирее» значимое место и требует осмысления. Одним из толчков к введению его в пьесу по поэме Пушкина могло послужить пушкинское же стихотворение «Черная шаль» (1820), где «презренный еврей» является двигателем сюжета, но вряд ли к этому можно свести объяснение. Конечно, весьма существен пример Вальтера Скотта. Однако тема протеста евреев против угнетения, мести за унижения у Скотта отсутствует. Она, как нам представляется, восходит у Шаховского к тому же литературному источнику, на который опирался и Скотт в своем подходе к проблеме — к «Венецианскому купцу» Шекспира.

Образ Шейлока привлекал внимание современников Шаховского, в том числе и Пушкина⁷⁴³, именно своей сложностью. Шейлок у Шекспира — отвратителен в своей жадности и жестокости и одновременно вызывает уважение и сочувствие неколебимым стремлением отстаивать чувство собственного достоинства. Его ненависть к оскорбителям-

⁷⁴³ Интересные замечания о внимании и о трактовке Пушкиным еврейской темы см. в работе: [Проскурин 1999].

христианам и чувство мести даны у Шекспира подчеркнута амбивалентно. Шаховской, владевший английским языком и очень интересовавшийся Шекспиром, по всей вероятности, знал «Венецианского купца» еще до его появления на русской сцене в 1835 г. и ориентировался на шекспировскую трактовку еврейской темы.

Как нам представляется, русский драматург стремится соединить принципы В. Скотта и Шекспира. Его Хаим, как и Шейлок, жаждет наживы и готов бороться с теми, кто ему препятствует, но вместе с тем в «Керим-Гирее» достаточно отчетливо звучит и мотив социальной травмированности, национального унижения евреев. Конечно, соединение этих противоречивых черт в одном характере проведено у Шаховского достаточно механически и лишено шекспировской или вальтер-скоттовской сложности, но существенна уже сама тенденция, попытка, хотя и неуклюжая, взглянуть на «жида» не только как на «грабителя» и предателя, но и как на человека.

Однако в интерпретации Шаховского присутствует еще один мотив, который, с нашей точки зрения, для него наиболее значим. Мотив этот скрепляет идеологический каркас «Керим-Гирея», а также перебрасывает нить к «Хризомании, или Страсти к деньгам». То обстоятельство, что евреи — «космополиты», хотя и вынужденные, для Шаховского предопределяет и объясняет дурные черты их характера не в меньшей мере, чем их угнетенное положение. Хаим назван «всесветцем» и сам говорит о евреях: «Мы бедные скитальцы на земле», и далее: «Мы, бедные, рассеяны везде / И плачем об отчизне нашей» [Шаховской 1841: 7, 8, 12]. Шаховской склонен сочувствовать своим героям тогда, когда они стремятся защитить, пусть даже ценой преступления, обычаи родины. Именно поэтому в «Керим-Гирее» парадоксально сближаются враги — татары и поляки, верные каждый своей стране и своей вере. «Всесветец» Хаим, не имеющий родины, нужен Шаховскому как контрастный фон, чтобы утвердить в сознании зрителей свою идею патриотизма как нормы бытия для каждого человека, к какой бы национальности он ни принадлежал. Отсутствие, утрата родины или чувства любви к ней — это для Шаховского самый страшный приговор. Здесь его «архаизм» наиболее ощутим.

Вернемся теперь к «Хризомании». Ирмус — человек без корней («мое отечество — весь мир, родные — деньги, польза» — [Киселева 1999: 225]). Его отец, подобно Хаиму из «Керим-Гирея», назван «всемирным пришельцем» [Там же: 215], а сам он рассуждает о России только с точки зрения собственной корысти. Рассчитывая сумму своего будущего выигрыша, Ирмус говорит:

322 тысячи такая сумма, особенно в России, <...> в этом свежем рассаднике богатств, с верным и смелым расчетом можно в 20 лет получить больше выгоды, чем гишпанцы из их Перу и Мексики [Там же: 234] и т. д.;
...русская земля — настоящая Альдорада для европейской головы, сей в ней деньги, только с умом, а не бойся неурожаев и бурь [Там же: 225].

Ирмус выделяется среди игроков в компании Немирова-Томского своей целеустремленностью (что роднит его с пушкинским Германном), но в то же время своей жадностью и стремлением к наживе. Другие игроки страстны к игре, и деньги нужны им для игры. Ирмус же презирает тех, кто проигрывает деньги и не понимает смысла богатства. Он прямо заявляет Томскому:

Да, граф, я смело говорю, что тот, кто не знает цены деньгам, не понимает преимуществ богатства, не постигает всех выгод, всех наслаждений богача и, имея полмиллиона, разбрасывает его на ветер, живет наобум, без видов, без цели, тот не живи на свете, не зовись человеком! [Там же: 231].

Чурин, главный антагонист Ирмуса в пьесе, произносит ему приговор: «Кто жаден к деньгам, тот душу проиграет» [Там же: 217]. Автор заставляет Ирмуса постоянно подчеркивать свое «европейство», отказаться от отечества, что, по Шаховскому, означает ложный выбор, который и ведет к гибели (ср. его значащую фамилию!). Ирмус недаром сделан представителем «космополитической» нации, выражающей для Шаховского тот новый буржуазный дух расчета, выгоды и наживы, которому драматург хочет вынести приговор своей пьесой. Он еще не теряет надежды исправить своих зрителей, несмотря на то, что они, с его точки зрения, склонны во всем подражать европейцам и утрачивать исконные русские добродетели (таковы в пьесе Томский и его приятели). Однако если в своих прежних комедиях Шаховской

обязательно выдвигал для назидания публики одного или нескольких положительных героев — рупоров авторской точки зрения, то в «Хризомании» он идет иным путем.

Среди пьес Шаховского «Хризомания» выделяется отсутствием положительных героев в привычном для него смысле. Можно полагать, что пушкинская «Пиковая дама» могла подтолкнуть к такому решению. Шаховской пишет серьезную комедию, где касается актуальных для русской литературы 1830-х гг. проблем, пытаясь решать их не традиционным для себя образом. Он объединяет своих персонажей в группы, выстраивая иерархию более или менее отрицательных типажей. Каждый герой служит фоном для раскрытия характера другого, в чем-то становясь его двойником. Так, одну группу составляют три Елизаветы — старая графиня, горничная Лиза и Елиза, другую — игроки Чекалинский, Ирмус, Чурин, Томский, Волжский, Немиров. Два первых в своей группе являются наиболее «отрицательными». Чекалинский — обманщик, он опытный шулер⁷⁴⁴, имеющий, кроме того, разветвленную сеть агентов («банковых загонщиков»), заманивающих в свои сети новичков (см.: [Киселева 1999: 217]); Ирмус ради денег готов пойти на преступление. Вместе с тем у него есть в пьесе еще одна функция: служить контрастом для других героев — русских аристократов, предающихся страсти к игре (что Шаховской, разумеется, не одобряет).

Судьба русского дворянства в новых условиях — одна из тем, волновавших Пушкина в 1830-е гг., в частности, в «Пиковой даме», подхваченная Шаховским. Отсюда и постоянное сравнение XVIII и XIX вв., причем первый, как и у Пушкина, представляет старая графиня (ср. выше), а второй главным образом Ирмус и его пародийный

⁷⁴⁴ Намек на шулерство Чекалинского есть и в «Пиковой даме»: «В Москве составилось общество богатых игроков, под председательством славного Чекалинского <...> *Долговременная опытность* заслужила ему доверенность товарищей» и т. д. ([Пушкин. ПСС-10: VI, 234]; курсив наш. — Л. К.). Пушкин настойчиво подчеркивает respectable Чекалинского: «самой почтенной наружности», всегдашняя улыбка, «полное и свежее лицо», у него «ряд великолепных комнат, наполненных учтивыми официантами» [Там же: 235]. Пушкинская ирония таится в соположении почтенной наружности убогого седина старца и рода его занятий, но само это сопоставление предоставлено сделать читателям повести. Там, где Пушкин только намекает, Шаховской нажимает и пережимает.

двойник (в этом плане) — Томский. В уста последнего Шаховской вкладывает важную реплику, одновременно разоблачающую пустоту и никчемность самого героя и дух современного общества. Возражая на предложение бабушки познакомиться с басней Хемницера «Метафизик», Томский заявляет, что предпочитает уроки математики Ирмуса:

...мне теперь не до басен, а до положительных знаний, до существенных истин <...> он <Ирмус> человек, как говорится, в полном смысле европейской, идет широким шагом с своим веком, его не останавливают никакая закоренелости, никакая условности, он все видит, как должно: все подчиняет математическому расчету. Словом, я чувствую, что с ним сделаюсь истинным человеком [Киселева 1999: 200].

Томский Шаховского глуп и невежествен, но уверен в своей будущей карьере дипломата [Там же: 188]. В водевиле-эпilogе «Крестницы...» тема критики русского родовитого дворянства в лице Томского развита еще подробнее и прямолинейнее. Томский убежден в своих правах и преимуществах, обеспеченных ему высоким происхождением⁷⁴⁵. Он собирается заняться сельским хозяйством, не имея о нем ни малейшего понятия. Ср. его диалог с Чуриным:

Как здесь на европейской лад,
Хозяйство земское поставлю.
Глупцов моих переучу...
Чурин. Ах! Жаль, что сам учился мало...
Томской. Да я, что только захочу,
Тотчас узнаю из журнала.<...>
В наш век не сыщешь дурака,
О всем и каждый судит смело;
Кто знает два-три языка,
Тот всякой вздор пускай за дело.

Чурин. Да вить языкам-то учатся.

Томской. Студенты; а людям благовоспитанным англичанка-няня,
немец-дядька, француз-гувернер и музыкант-итальянец с ребячества

⁷⁴⁵ Ср. сцену его приезда в имение Кобринки, которое, как он полагает, должно отойти к нему по наследству [Киселева 2000: 398]: «Томской (в саду): Ей! садовник, работники, кто тут есть? / Елиза: Боже мой! чей это голос? / Гурбин: Видно хозяйской, громко приказывает. / Томской: Ей глухие! немые! докличусь ли я вас».

так нажужжат в уши разноязычием и в голове сострапают такой винегрет из своих языков, что объеденье. Да вот я почти со всеми европейцами говорю на их диалектах как по-русски; а спроси меня, когда выучился и по-каковски думаю, хоть убей, не знаю [Киселева 2000: 401].

Для того, чтобы критика дворянства в пьесе не затронула устоев общества и чтобы крестьяне села Кобринки могли умиляться своими господами, как этого хочется Шаховскому и как это в конце концов происходит в «Крестницах...» (см.: [Там же: 411]), драматургу необходимо продемонстрировать, что Томский при всей пустоте и легкомыслии еще не злодей, как Ирмус. Для этого Шаховскому и нужен этот герой, оттеняющий не только отмеченные пороки Томского, но и присущие ему простодушие, незлобивость и добросердечие русского барина.

Вместе с тем переделка «Пиковой дамы», как и сама пушкинская повесть, — это предупреждение русскому дворянству, которое с легкостью отдается «соблазнам фараона» [Пушкин. ПСС-10: VI, 235], не задумываясь о последствиях и о собственном будущем. Разумеется, в повести Пушкина все это упрятано в подтекст, а в драматической версии Шаховского выведено на сцену, выпрямлено и многократно усилено.

Так же прямолинейно переосмысливается Шаховским роль мистического элемента (или фантастики) в развитии интриги. В «Пиковой даме» ночное видение Германна, как и рассказ о секрете Сен-Жермена поданы с предельной осторожностью, так, что степень доверия к ним всецело зависит от воспринимающего сознания. Германн настолько поглощен историей о трех картах, что не хочет и не может поверить свидетельству графини: «Клянусь вам! это была шутка!» [Там же: 225], зато верит ночному видению, хотя появление призрака поддается вполне рациональному объяснению:

Целый день Германн был чрезвычайно расстроен. Обедая в уединенном трактире, он, против обыкновения своего, пил очень много, в надежде заглушить внутреннее волнение. Но вино еще более горячило его воображение [Там же: 232].

Именно благодаря этим обстоятельствам «поединок» Германна с Чекалиным за карточным столом превращается в игру с Судьбой и Случаем (см.: [Лотман 1992б: 405–406]).

Шаховской снимает проблему вмешательства иррациональных сил в судьбу героя. Как уже было сказано, призрак в «Хризомании» оказывается переодетым Чуриным, а проигрыш Ирмуса — результатом шулерского трюка. Если о Германне говорится, как бы между прочим: «Имея мало истинной веры, он имел множество предрассудков» [Пушкин. ПСС-10: VI, 231], то суеверие Ирмуса подчеркивается буквально на каждом шагу («В ком веры нет к святому ничему / Тот сам не рад; а верит чертовщине» — [Киселева 2000: 400] и мн. др.).

Суеверие и безверие, по Шаховскому, являются составной частью того ложного просвещения, которое владеет умами современного общества и способно привести своих адептов к гибели. Не менее резкая критика звучит, особенно в «Крестницах...», и по адресу современной романтической литературы.

В «Хризомании» Томский снабжает Елизу «запрещенным чтением», в частности сочинениями Бальзака, от которых старая графиня приходит в ужас: «Что за безобразия, что за галиматья, что за отвратительные ужасы. <...> найди там, кажется, под этажеркой, эту заразу да вымой после руки одеколоном, чтоб она к тебе не пристала» [Киселева 1999: 196]. Однако Елиза, следуя логике Томского, что «порядочная девушка» «должна европейничать и познакомиться с Виктором Гюго, Евгеном Сю и со всею молодою литературой» [Там же: 189], увлекается романами. В водевиле-эпilogе она осознает правоту покойной графини и пагубность влияния современной литературы:

Не силой страсти, не прельщеньем
В несчастье завлеклася я:
Романтики разгорячили
Воображение мое;
Романы голову вскружили,
И сердце страждет за нее [Киселева 2000: 396] и т. д.

«Крестницы, или Полюбовная сделка» явно не принадлежат к числу удач Шаховского. Характерно, что чем дальше уходит драматург от Пушкина, тем беспомощнее становится его текст. Именно поэтому

в эпилоге-водевиле, в отличие от «Хризомании», появляется традиционный для Шаховского положительный герой — старый солдат, который спасает Елизу от отчаяния, легко разоблачает интриги бывшей горничной, вознамерившейся выдать себя за дворянку, козни подьячего и подводит всех к не менее традиционному благополучному финалу с хором счастливых поселян и прославлением русских добродетелей:

Но, слава Богу, к деньгам страсти
Не очень служит наш народ:
Богатству на Руси нет власти <...>
Нет, русской деньгам не поклонщик,
Катит последний рубль ребром,
И гол да прав <...> [Киселева 2000: 416].

На «Крестницах...» можно было бы вообще не останавливаться, если бы не их роль в общем замысле драматургической переделки «Пиковой дамы».

Шаховской был внимательным читателем пушкинской повести, он старался максимально воспользоваться заложенными в ней возможностями. Однако в процессе двойного перевода «Пиковой дамы» на язык театра («драматизация» прозы, жанровая трансформация повести в комедию) утрачивалась одна из главных новаторских особенностей пушкинского текста — его амбивалентность, и Шаховской не мог этого не ощущать. Он попытался найти для себя выход за счет усложнения композиции своего «драматического зрелища» (что, как мы помним, вызвало ироническую реакцию «Северной пчелы»). Созданная им многоярусная постановка позволяла играть с текстом, заставляя зрителей то напряженно следить за развитием почти детективной интриги и покидать зрительный зал после совсем не комедийной концовки «Хризомании», то расслабляться, слушая в конце легкие куплеты с незамысловатым *happy end* ом водевиля-эпилога.

Такая игра, подчеркивавшая условность театрального зрелища, снимавшая излишний морализм комедии нравов и явно претендовавшая на новаторство, не совсем удалась Шаховскому. Замысел оказался интереснее текста. Свойственный драматургу эклектизм, желание откликнуться на все сразу привели к утрате чувства меры. Однако

театральный успех «Хризомании» свидетельствует, что в ней старый драматург верно угадал направление зрительских симпатий и предпочтений, обеспечив пушкинскому сюжету долгую жизнь на сцене и подготовив почву для появления гениальной оперы Чайковского.

2000

V. ПЕДАГОГИКА КАК ИДЕОЛОГИЯ

С. Н. ГЛИНКА И КАДЕТСКИЙ КОРПУС (из истории «сентиментального воспитания» в России)

С. Н. Глинка принадлежит к тем многочисленным писателям, чье творчество и литературная деятельность не выдержали проверки временем, но одно из его сочинений не утратило до настоящего времени живого интереса. Это «Записки»⁷⁴⁶, откуда до сих пор черпаются историко-литературные, бытовые факты, примеры для культурологических исследований. Не склонный преувеличивать значение своей частной жизни, С. Глинка попытался оценить ее как своеобразный и характерный культурный феномен. Осознав не без горечи, что бесчисленные сочинения не переживут его, он решил оставить потомству как память о себе свою жизнь и выделил то, что, по его мнению, было ценно в его биографии и человеческом облике — нравственную философию:

Если достоинство человека состоит в том, чтобы не унижать душу ни раболепством, ни ласкательством, ни происками ползунов, то от этого достоинства и я могу что-нибудь приурочить к своему жребию. Будто можно вменять человеку в достоинство, что он не унижал и не оскорблял человека. Дивлюсь унижению и лицемерию, но живо сочувствую всему, что возвышает душу и сердце [Глинка С. 1895: 40].

Характеризуя себя, С. Н. Глинка нашел точную формулу: «Старинный кадет, мечтатель отжившего XVIII столетия» [Там же]. Действительно, он был человеком, на котором в полной мере отразились принципы руссоистской воспитательной системы, принятой в конце XVIII в. в Сухопутном шляхетном кадетском (впоследствии — Первом кадетском) корпусе. Можно утверждать, что С. Н. Глинка был настоящим «продуктом» XVIII века и остался человеком XVIII века до конца, хотя иногда яростно спорил с просветителями. Именно в этом отношении, т. е. как человек, «в котором отразился век», а не как творческая

⁷⁴⁶ См. наиболее полный текст: [Глинка С. 1895].

индивидуальность, он представляет собой интересный и благодарный объект для историка русской культуры конца XVIII – нач. XIX вв.

Сухопутному шляхетному кадетскому корпусу, основанному в 1732 г., именно в XVIII в. было суждено сыграть видную роль в истории русской культуры, стать колыбелью русского театра. Тем или иным образом с корпусом связаны имена Румянцева, Кутузова, Кульнева, Сумарокова, Хераскова, Княжнина, Плавильщикова, Озерова и мн. др. Однако кроме этих выдающихся имен он дал России сотни образованных офицеров, составлявших в ту пору основную массу цивилизованной части дворянства. Наряду с Московским университетом, его гимназией и благородным пансионом, а также несколькими частными учебными заведениями Сухопутный шляхетный корпус внес существенный вклад в формирование общего облика русской дворянской культуры. В конце 1760-х – нач. 1770-х гг. корпус был подвергнут коренной реорганизации по идее И. И. Бецкого, автора устава 1766 г. и генерал-директора корпуса в 1766–1773 гг. Это явилось частью обширной программы Бецкого по созданию «новой породы» людей в России⁷⁴⁷. Новый устав был «списан» с «Эмиля» Руссо.

Стремление просветительской педагогики отгородить воспитуемых от действительности, создать искусственную идеальную среду, сформировать в ней идеального человека связано с критическим отношением к действительности и представлением о необходимости изменить ее. Проникновение этих идей в практику вызвало открытие новых или переориентацию старых закрытых учебных заведений: дети были на многие годы оторваны от влияния родителей и внешней среды. Воспитанные по правилам «новой педагогики», выпускники этих заведений были призваны постепенно заменить собой «испорченных» людей и тем самым изменить окружающую среду. Поэтому Сухопутный шляхетный кадетский корпус, основанный как «рыцарская академия» и в 1730–1750-е гг. осуществлявший идею **сословной** замкнутости, тесно связанный с двором и придворной жизнью,

⁷⁴⁷ См. «Генеральное учреждение о воспитании обоего пола юношества конформированное Ея императорским Величеством 1764 года марта 12 дня» [Собрание 1789: 1–12].

во времена Бецкого, сделавшись еще более закрытым⁷⁴⁸, был по возможности отгорожен и от придворной сферы и должен был служить воспитанию «истинных граждан».

Проведение в жизнь нового устава встретило большие трудности. Осуществить спартанские гигиенические идеи Руссо (закаливание, гимнастика, простая пища, суровые бытовые условия) было относительно легко, хотя и приводило к довольно большой смертности кадет младшего возраста (см., например: [Именной список]; ср.: [Полетика: 305–308]). Но полностью претворить на практике чисто умозрительно сконструированную, по признанию самого автора, систему «Эмиля» было гораздо труднее. Руссо был против публичного общественного воспитания: противопоставляя воспитание «человека» и «гражданина», он остановился на первом (см.: [Руссо 1913: 14–17]), требуя, чтобы оно осуществлялось в семье и сугубо индивидуально. Таким образом, уже в самой мысли создать правительственное учебное заведение, где в большом коллективе воспитывались бы будущие граждане, призванные занять определенное место в служебной иерархии самодержавного государства, содержалось серьезное противоречие. Правда, здесь приходили на помощь немецкие неогуманисты (филантрописты), воплощавшие руссоистские идеи, но исходившие из возможности воспитать полезного гражданина и счастливого человека одновременно [Пискунов].

Другая серьезная трудность — совместить идею «семейного» воспитания и закрытого пансиона. И. И. Бецкой разделил корпус на пять «возрастов», и в самом младшем (первом) надзирательницами были женщины, долженствовавшие заменить малолетним кадетам мать; потом же, как и следовало по системе Руссо, воспитанники переходили в руки наставников — французских гувернеров. Естественно, что конкретные кандидаты на роль «матерей» и «наставников» не всегда отвечали столь высоким требованиям. Это чувствовал и Бецкой, писавший: «Нет большого препятствия к достижению успеха кроме затруднения н а й т и л ю д е й, способных к воспитанию» (цит. по: [Майков П.: 380]; ср.: [Полетика: 306–309]). Таким образом, новая

⁷⁴⁸ Поступив в корпус в 5-летнем возрасте, кадеты оставались в его стенах в течение 15 лет без возможности сношения с внешним миром по своей воле.

система оказывалась опасным педагогический экспериментом, во-первых, т. к. рисковала искалечить детство и юность многих людей, и, во-вторых, поскольку априори, по заложенному в нее заданию, ставила молодых выпускников «в противоречие с обществом», представляя им самим впоследствии находить компромисс между внушенными им идеальными принципами и неидеальной действительностью, в которой им предстояло жить и делать карьеру. Тем не менее, осуществление этой системы вписало яркую страницу в историю корпуса и всей дворянской культуры.

Расцвет «нового» корпуса приходится на годы директорства (1786–1794) графа Фридриха Августа (Федора Евстафьевича) Ангальта. Вступив в должность главного начальника в то время, когда облик и уклад корпуса были уже определены уставом Бецкого, Ангальт, таким образом, не был ни реформатором, ни первооткрывателем. Никакой оригинальной педагогической теории он не создал, трактатов по вопросам воспитания не оставил, а две небольшие книжечки, в которых отразилась вся его «система» (“*La muraille parlante*” [Anhalt 1790] “*La salle de récréation*” [Anhalt 1791])⁷⁴⁹, ясно свидетельствуют о сильнейшем влиянии на него идей Локка, Руссо, немецких неогуманистов Кампе, Базедова, Зальцмана и др. [Ангальт 1883б: 476]⁷⁵⁰. Однако было бы большой ошибкой видеть в нем лишь проводника чужих идей, мнений, воли. Будучи глубоко проникнут идеями просветительской педагогики, Ангальт вполне сознательно взял на себя функцию воспитателя: «отца-наставника-друга»⁷⁵¹. Таким образом, был найден

⁷⁴⁹ Обе эти книжечки дарились при выпуске каждому кадету еще долгие годы после смерти Ангальта, и для этого тираж дореиздавался в корпусной типографии (см.: [Ангальт 1883а: 250]). В 1829 г. вышло переиздание: [Ангальт 1829]. Наконец, в 1883 г. «Рекреационная зала» и «Говорящая стена» были переизданы с небольшими сокращениями и в русском переводе в журнале «Педагогический сборник» [Ангальт 1883а; Ангальт 1883б] уже как любопытные документы по истории педагогики.

⁷⁵⁰ По мнению П. В. Петрова, знакомство Ангальта с устройством немецких филантропинов могло подать Екатерине II мысль поставить его во главе корпуса (см.: [ПС: 1901, № 9, 199]).

⁷⁵¹ Ср.: «Он <Ангальт. — Л. К.> сделал из корпуса свое семейство. «*Mes enfants! Mes enfants! <...>* кричал он обыкновенно, входя в ворота корпуса и кадеты <...> сбегались на этот крик любви и сердечного приветствия» [Глинка Ф. 1846: 35]. Ср. также: [Селиванов: 163; Глинка С. 1895: 55].

человек, стремившийся воплотить в жизнь дух нового устава, и тем любопытнее проследить, как трансформировалась система «Эмиля» в условиях русского дворянского военного учебного заведения.

Ангальт был генерал-адъютантом, имел множество придворных и иных служебных обязанностей, поэтому не мог постоянно находиться при своих воспитанниках, как полагалось бы по «Эмилю». Он пытался компенсировать это двукратными ежедневными посещениями корпуса, и никакие капризы петербургского климата не могли заставить его отступить от этого правила (см.: [Глинка С. 1895: 56; Шторх: 12]. Все время в корпусе он проводил в прогулках и беседах с кадетами, следуя мысли Руссо, что цель воспитания — сформировать нравственность, а цель обучения — возбудить интерес к знаниям и вооружить способами их достижения. Но методы, использовавшиеся Ангальтом, в большей мере приближались к идеям немецких филантропистов. Это выражается в иной, чем у Руссо, оценке роли художественной литературы и вообще «книжных знаний», а также в ведущей роли нравочений, наставлений и, в этом смысле, исторических примеров.

Руссо рекомендовал как можно реже «заменять вещь знаком» и учить на основе непосредственных наблюдений над явлениями природы [Руссо 1913: 154–155]. Кадетский корпус, однако, располагался не в деревне, а в центре Петербурга на сравнительно небольшой территории, отгороженной от внешнего мира стеной. И Ангальт, используя учение филантропистов о наглядности, приспособил эту стену для своих целей. Она была названа «говорящей», т. к. была расписана нравственными изречениями, датами исторических событий, статистическими данными и общими сведениями, которые, по мысли Ангальта, необходимо было запомнить. Ее дополняла рекреационная зала, где помещались словари, справочные издания (например, знаменитая «Энциклопедия»), модели, чертежи, карты и таблицы с различными сведениями и нравочительными афоризмами. Таким образом, «полезная, хотя и поверхностная, сведения разного рода бросались, так сказать, в глаза ежедневно, так что и те из воспитанников, кои мало имели природного расположения к ученью, невольно приобретали некоторые познания» ([Полетика: 309]; ср.: [Глинка С. 1895: 101]).

«Книжный» опыт и знания по необходимости должны были заменить кадетам собственный опыт и непосредственные жизненные наблюдения, поэтому Ангалът всячески старался развить в них вкус к постоянному и сознательному чтению (см.: [Ангальт 1883б: 462–463]). Кроме рекомендованного Руссо «Робинзона Крузо» (которого кадеты читали в изложении Кампе — [Глинка С. 1895: 65]), они должны были читать самые разные сочинения и выписывать понравившиеся мысли в специально учрежденные «сверхкомплектные тетради» [Глинка С. 1895: 100; Селиванов: 162]. Они были средством узнать и учесть индивидуальные склонности кадет, без чего невозможно «семейное воспитание». Кроме того, Ангалът старался подобрать кадетам занятия по их вкусам: любителя книг С. Н. Глинку он назначил библиотекарем [Глинка С. 1895: 70], а любителя садоводства Селиванова — директором корпусного сада [Селиванов: 161].

Каждый кадет также должен был в течение недели сделать запись на специальной доске в рекреационной зале. Каждое воскресенье эти записи читались вслух перед собранием кадет, а потом вносились в особые книги, хранившиеся в корпусной библиотеке [Ангальт 1883а: 258]⁷⁵². Чтение сопровождалось толкованием и беседами Ангалъта, некоторые афоризмы были потом занесены на «говорящую стену» и затем попали в изданные им брошюры. Таким образом, кадеты принимали непосредственное участие в создании брошюр, но в первую очередь они несут на себе отпечаток личности самого Ангалъта и являются суммарным изложением нравственной философии, которую он стремился внушить воспитанникам [Ангальт 1883б: 453].

Это — квинтэссенция многих положений просветительской философии и морали, хотя есть и существенные отличия. В центре внимания — человек. Никакие научные занятия и знания, вообще ценные и пропагандируемые «Говорящей стеной», не могут сравниться по ценности с любовью к людям [Там же: 466]. Мораль носит чисто светский характер — ссылки на Св. Писание отсутствуют, зато есть рассуждения о самодостаточности добра: «Добрыя дела сами по себе

⁷⁵² Очевидно, одна из подобных рукописных книг (300 стр.) хранится в настоящее время в архиве Артиллерийского музея в Санкт-Петербурге [ВИМАИВиВС. Ф. 52, I (Кадетский корпус). Оп. 110/55. № 1].

воздаяние приносят» [Ангальт 1883б: 453]. Разумеется, мысль о сотворении мира Богом подразумевается, но деистический, в духе Руссо, характер рассуждений очевиден. Важнейшая идея — всеобщее равенство людей перед Творцом. Не случайно «Говорящая стена» открывается аллегорической философской повестью «Сон», смысл которой можно передать цитатой: «О братья, <...> мы все составляем одну семью, глава которой наделил нас различными дарами природы» ([Там же]; ср. также: [Там же: 452, 480; № 300 и др.]). Отсюда — переход к вопросу о личных заслугах и добродетелях как единственном мериле достоинства человека: «Заслуги составляют истинное достоинство человека, а не рождение, не богатство, не знатность и не занимаемая должность» [Там же: 480; № 303]; ср.: [Там же: 454; № 9, 18 и др.]). Однако эта центральная мысль повести «Сон» имеет продолжение, далеко выходящее за рамки руссоистской системы: «Оставайтесь тем, что вы есть, без сожалений и зависти, выполняйте каждый по своему свое природное назначение и смотрите на разнообразие ваших пород только как на необходимое различие свойств, а не как на недостатки» [Там же: 453]. Иными словами, мир основан и должен быть основан на иерархии, у каждого человека есть в ней предназначенное ему место, и он обязан сознательно и достойно исполнить свое предназначение [Там же: № 17], не нарушая общей гармонии. «Истинно добродетельный» человек и будущий генерал или сенатор [Там же: 268], воспитанию которого посвящены «Говорящая стена» и «Рекреационная зала», должен быть просвещен и постоянно заниматься совершенствованием своего ума, нравственности, учиться побеждать страсти, особенно эгоизм, быть скромным, трудолюбивым, терпеливым и т. д., и т. п. Таким образом, принципы Ангальта гуманны и вместе с тем основаны на презумпции высокой требовательности личности к себе, поэтому естественно связываются с важным для Руссо культом античного стоицизма и республиканских добродетелей, введенным в корпусе.

Как мы видим, рассуждения «Говорящей стены» и «Рекреационной залы» почти не касаются государственного устройства⁷⁵³, политики

⁷⁵³ Ср. один из немногих косвенных намеков: «Делая других счастливыми, государь счастлив тем сам» [Ангальт 1883б: 481], который позволяет судить о направлении мыслей в этом вопросе.

и дают самое беглое обоснование миропорядку; они посвящены по преимуществу этическим проблемам. Форма изложения — отдельные, мало связанные и даже противоречащие друг другу афоризмы, сентенции, в которых, казалось бы, невозможно усмотреть ни смысла, ни целостной системы. И все же, как удачно заметили публикаторы, обе брошюры нельзя рассматривать «вне связи со *всею* системою воспитания графа Ангальта» ([Ангальт 1883а: 252]; курсив наш. — Л. К.). Эти хаотичные и на первый взгляд тривиальные изречения не были для его питомцев «прописной моралью», а являлись своего рода сигналами, напоминаниями о совместных рассуждениях. Так рассматривал их и сам Ангальт:

Вам, гг. Кадеты, я посвящаю эту книгу; вы получите ее, милые дети, при выходе вашем из Корпуса. Чтение <...>, быть может, напомнит вам о тех средствах, который употреблялись здесь для ваших развлечений и для вашего образования <...>. Такие воспоминания составляют иногда утешение и радость зрелого возраста. Таковы причина и цель моего издания, и я поясняю их на случай, если эта брошюра попадет в чужия руки [Ангальт 1883б: 451].

Стиль **устного** общения, естественный при избранной модели отношений («отец – дети»), приводил к тому, что главным оказывались разговоры, споры во время прогулок вдоль «говорящей стены». Афоризмы — лишь толчок для беседы и вместе с тем значок «для памяти». Основная ценность — не в тексте, а за его пределами, поэтому порядок расположения изречений — это логика устной беседы, а не письменного текста. Принципиальная ориентация на устное общение и затрудняет изучение «системы» Ангальта: мы принимаем часть за целое, а целое утрачено навсегда. Еще одно обстоятельство: кадеты видели перед собой живое воплощение преподаваемой им морали — самого Ангальта.

Для тех, кто знал его только вне корпуса, он был лишь смешным, хоть и добрым педантом, «бывшим прусской службы графом» [Энгельгардт: 50]⁷⁵⁴, кадеты же писали о нем восторженно: «Как нежный

⁷⁵⁴ Эти мемуары — пример «внешней» точки зрения на личность Ангальта. То, что мемуарист описывает как смешной педантизм, службизм или нелепое чудачество, с иной —

он отец / Кадет всегда любя, / Был Титом для других, / Катонем для себя» (надпись мальчика-С. Глинка к портрету Ангальта — [Глинка С. 1895: 56]). «Вельможа обширного ума и высокой добродетели, окруживший кадет «неусыпным» «отеческим попечением» [Полетика: 311 и 309] — таким рисуется Ангальт в воспоминаниях его воспитанников и подчиненных⁷⁵⁵. Среди «кадетских» мемуаров о корпусной жизни тех времен есть разные по тону: безусловно восторженные и апологетичные (С. Н. Глинка), более спокойные, хотя вполне доброжелательные (Селиванов), скептические и даже критические (П. И. Полетика), но по отношению к Ангальту все они находятся на «внутренней» точке зрения. В этом «кадетском» мире вполне допустима фраза: «Граф Ангальт был несколько педант», но она непременно будет скорректирована утверждением: «При приезде его в корпус, кадеты встречали его с восторгом и любовью» [Селиванов: 163].

Однако, разумеется, кадетская жизнь была гораздо сложнее, чем может показаться по приведенным отзывам. Существовал мир любви и гуманности — мир Ангальта, — но одновременно рядом с ним существовал и иной — мир принуждения, жестоких наказаний, темных наклонностей. Его открывают нам мемуары совоспитанника С. Н. Глинка П. И. Полетики, который писал на старости лет: «Воспитание мое в корпусе не оставило в душе моей никаких приятных впечатлений» [Полетика: 312]. Ни педагоги (за редким исключением), ни методы воспитания не вызвали у него одобрения: «Французские наставники наши были невежды, люди грубые в обхождении и жестокосердные в наказаниях, посредством обдeldываемых ими самими

«внутренней» — точки зрения могло быть истолковано как верность долгу и неизменность нравственных правил, «катонское владычество над собой» [Глинка С. 1895: 55]. Достаточно сравнить трактовку одного и того же эпизода (беседа с солдатами) у Энгельгардта [Энгельгардт: 49] и у С. Глинка [Глинка С. 1895: 63–64], чтобы почувствовать эту разницу. Личность Ангальта, как и его «система» не предполагают позиции «внешнего наблюдателя».

⁷⁵⁵ «Отцом кадет» именуется его воспитанник и коллега В. А. Озеров во французских стихах: [Озеров 1840: 2–3]. О строгости к себе и доброте к подчиненным пишет А. К. Шторх (см.: [Шторх: 12]). Впрочем, Ангальт не всегда был мягок и мог высказать резкие слова в лицо самым высокопоставленным людям, когда внутренне осуждал их поступки [Глинка С. 1895: 77].

орудий, <...> не считая уже розог» [Полетика: 308–309]⁷⁵⁶. Армейские офицеры, «хотя и были не более сведущи иностранных своих предшественников, но, по крайней мере, обходились с нами человеколюбивее» [Там же: 309]. Не умолчал П. И. Полетика и о распространении в корпусе порока, весьма часто отличающего закрытые учебные заведения [Там же: 309–310]. На этом темном фоне сочувственная характеристика Ангальта и его «говорящей стены» производит впечатление островка, отгороженного от остальной корпусной жизни. Это впечатление поддерживают и отдельные места из «Записок» С. Н. Глинки, который иногда совершенно непроизвольно свидетельствует «против» Ангальта⁷⁵⁷. И дело здесь не в односторонности отдельных мемуаристов⁷⁵⁸, не в человеческих слабостях Ангальта, а — более всего — в принципиальной тенденции XVIII века «замечать» лишь то, что «должно существовать», и отгораживаться от «низкой» реальности: умозрительность просветительской педагогики проявляется при любых попытках претворить ее идеи на практике.

Между тем об эпохе Ангальта в корпусе сложились легенды, и ангальтовские питомцы (П. С. Железников — см. о нем: [Теплова], М. С. Перский⁷⁵⁹) оказали большое влияние на дальнейшую жизнь корпуса и его воспитанников. Нельзя не прислушаться к свидетельству кадета следующего поколения Ф. Н. Глинки: «Это было то же, что для народов, времена *Героическая, дограмотная*. Множество преданий — хранилось у кадет о *прекрасном былом*. Все народонаселение

⁷⁵⁶ Ср.: «Главный начальник второго возраста и все гувернеры были французы. Кто же вложил в них такое горячее и безкорыстное усердие к пользе нашей? Выбор Бецкаго»; «По совести говорю, что начальники наши были очень доброжелательны» [Глинка С. 1895: 46 и 52]. Ср. также: «У нас наказание розгами было вещию редкой» [Селиванов: 160]. См. аналогичные примеры: [Полетика: 309; Глинка С. 1895: 39].

⁷⁵⁷ Ср. хотя бы эпизод с корпусным экономом-вором, которого наказали кадеты [Глинка С. 1895: 77–76], а не начальник, в чьи обязанности это, конечно, входило.

⁷⁵⁸ П. И. Полетика, бесспорно, односторонен. Так, среди педагогов он забыл упомянуть Княжнина, Плавильщикова, Озерецковского и др. (вряд ли невежественных и грубых) и, в общем, не коснулся духовной жизни корпуса (театра, рукописного журнала, философских споров и др.).

⁷⁵⁹ Облик М. С. Перского канонизирован в «Кадетском монастыре» Н. С. Лескова. Напомним, что этот рассказ представляет собой беллетризованную обработку воспоминаний кадета 1820-х гг. Г. Д. Похитонова.

корпуса, современное Ангальту, жило тогда какую-то удвоенную, высокоинтеллектуальной жизнью» [Глинка Ф. 1846: 33].

Для характеристики этой стороны корпусной жизни бесценным источником оказываются «Записки» С. Н. Глинки — самые обширные и обстоятельные из всех, посвященных корпусу ангальтовских времен. Они не менее односторонни, чем мемуары П. И. Полетики, но, в противоположность последним, для них характерна крайняя идеализация всего, что связано с корпусом. Это необходимо учитывать при истолковании «Записок» как исторического источника. Во-первых, рассказ о корпусе полемически заострен в них против бытовавшего в обществе мнения об «ангальтовских кадетах», резюмированного Ф. Н. Глинкой:

Ангальтову систему воспитания порицали и не без основания. Метода Ангальта превращала корпус в какую-то нравственную оранжерею. Отделенные *своею стеною* от мира гражданского, *питомцы науки и теории* оставались, за этою стеною, безвыходно около *двух десятилетий*. <...> вынося из своего уединения избыток *чувствительности*, доброты, часто простодушной до забавного, и романтическую склонность к мечтам, они, несмотря на всю роскошь своего воспитания, долго не могли сделаться *деловыми, годными* работниками в огромной *рабочей* камере общественного быта [Там же: 37–38]⁷⁶⁰.

С. Н. Глинка взял на себя роль защитника «методы Ангальта». В «Записках» [Глинка С. 1895: 116–117] он прямо спорит с точкой зрения брата, не называя его имени. Он даже склонен объявить себя единственным «мечтателем» среди своих товарищей [Там же: 120], чтоб оправдать систему корпусного воспитания.

Во-вторых, общие принципы описания человеческой личности у С. Н. Глинки (и как писателя, и как мемуариста) таковы, что неизбежно приводят к идеализации. Будучи человеком «эпохи, когда искусство властно вторгается в быт, эстетизируя повседневное течение жизни» [Лотман 1973: 71], С. Глинка подбирает для объяснения поступков людей ряд устойчивых клише (несложных и традиционных, восходящих к сентиментальной повести, к античной модели

⁷⁶⁰ Надо полагать, что автор думал о брате, когда писал эти строки, и это не ускользнуло от С. Н. Глинки.

поведения — в частности, к Плутарху), которые прикладывает к человеку в зависимости от избранного для него амплуа (начальник, учитель, отец, муж, жена и т. д.) и реализует на конкретном фактическом материале (поэтому его комментарии и оценки событий всегда предсказуемы). Центр описания человека — прекрасная душа, личная добродетель, личные заслуги. Знатность, чины, богатство всегда требуют для С. Глинки специальных оговорок [Глинка С. 1895: 34, 37–38]. О делах же и поступках он судит не по результатам, а по заложенным в них идеям, поэтому неудачи если и описываются, всегда оправдываются случайностью, привходящими обстоятельствами, несовершенством человеческого рода и т. д. В этом проявилась уже отмеченная выше особенность мышления XVIII века. Как Руссо считал, что описанная им встреча Эмиля с Софи реальна, т. к. должна была бы существовать, и *романом* ее делает лишь извращенность окружающего его общества [Руссо 1913: 420–421], так и С. Н. Глинка считал, что идеи, слова человека лучше всего отражают его внутренний мир и что между написанным текстом и собственными мыслями, душевными движениями автора всегда существует прямая связь⁷⁶¹.

Сопоставительный анализ рассказа С. Н. Глинки о корпусе и брошюр «Говорящая стена» и «Рекреационная зала» доказывает, что именно здесь в общих чертах сформировались его взгляды и что корпус остался для него идеальным воплощением в жизни модели государства-семьи, отразившейся в его «Русском вестнике» [Киселева 1981], а Ангалт — идеалом начальника. Поэтому, в-третьих, хотя мемуарист описывает «методу» Ангалта ретроспективно, он находится «внутри» этой системы, целиком проникнут ее логикой. Корпусный период был субъективно очень важен для С. Н. Глинки и по значимости сопоставлялся в его сознании лишь с эпохой 1812 года,

⁷⁶¹ Ср.: «Предполагают также какую-то гордость в Сумарокове, и это несправедливо. Его величали именем великаго современники, а он сам никогда не возводил себя на эту пышную чреду <...> А вот и доказательство: <...> Парнасским жителем назваться я не смею; / Но сладости любви я чувствовать умею. <...> А гордость, в которой напрасно его упрекают, называл он “язвою и занозою душевною”» [Глинка С. 1895: 82–83]. Ср. построенную по такой же схеме книгу Глинки «Очерки жизни и избранные сочинения Александра Петровича Сумарокова» (СПб., 1841), едко высмеянную в рецензии В. Г. Белинского.

когда ему удалось достичь наибольшей общественной активности и признания. Это и проясняет, почему он помнил и сохранил для потомства факты, забытые другими мемуаристами: что для тех затмилось более важными жизненными впечатлениями, для С. Н. Глинки составляло лучшую эпоху жизни [Глинка С. 1895: 113]. Именно Глинка сообщает о таких важных подробностях корпусной жизни, как «кампейские вечера» (т. е. чтение вслух сочинений Кампе — [Там же: 65–66]), попытка кадет издавать журнал «Новый Жилблаз», который, судя по названию и по тому, что был уничтожен, был сатирическим [Там же: 106], о «кадетской борьбе мнений» между «материалистами» и «спиритуалистами», которая часто оканчивалась дракой [Там же: 105–106], о поисках «философского камня» [Там же: 71]. Словом, Глинка правильно подчеркивает, что в корпусе «отражался дух XVIII столетия» [Там же: 106].

Начиная рассказ о «золотом веке», Глинка говорит, что с приходом Ангальта в корпус вошло увлечение античностью, которая прочно связывалась в сознании кадет с гражданственностью, свободомыслием и республиканскими добродетелями⁷⁶². Закономерно, что это произошло через посредство французского языка и культуры, и имена французских философов XVIII в. тесно переплелись с именами античных героев и авторов. Рассказывая о постановке на сцене корпусного театра трагедии Вольтера «Брут» [Там же: 60], Глинка приводит в черновиках обширные и остро звучащие цитаты из текста. Описав свой восторг перед главным героем, он продолжает:

Вскоре потом играли другую республиканскую трагедию: Смерть Кесаря.

Громовыми звуками отозвались в душе моей сии слова:

Что нужды римлянам, что нужды в том вселенной,

Что Кесарь покорит еще себе рабов?

Нет! Не хотим влачить позорных мы оков!

Свобода нам нужна... [РО ИРЛИ. Ф. 265. № 655. Л. 47 об.].

Посаженный в карцер и ощущавший это как несправедливость и насилие над собственной личностью, С. Глинка вспоминал «подвиг

⁷⁶² Факты, связанные с увлечением античностью, почерпнутые из «Записок» С. Н. Глинки, уже интерпретировались в цитируемой статье Лотмана «Театр и театральность в строе культуры начала XIX в.».

Катона, поразившего себя кинжалом, когда Юлий Цезарь сковал его цепями [Глинка С. 1895: 103], и читал Тита Ливия [Там же: 104]. И тут же рядом появляется имя Руссо [Там же: 103], которое вообще пронизывает весь рассказ о корпусе: увлечение Руссо было там обычным явлением (ср.: [Там же: 55]). О своем учителе Я. Б. Княжнине Глинка пишет: «В жизни его были черты достойныя Плутарха и Ж. Ж. Руссо» [Там же: 86]. Сближение последних двух имен опять-таки совершенно естественно. Чтение «Сравнительных описаний» Плутарха, устраивавшиеся Ангальтом «спартанские хоры» привели к увлечению Спартой [Там же: 69], и понятно, что здесь руководителем кадет был не только Ангальт, но и Руссо, воспитанный на книге Плутарха, которая привила ему, по его словам, «свободный и республиканский дух, воспитала <...> неукротимый и гордый характер, не терпящий гнета и порабощения» [Руссо 1961: 13]⁷⁶³.

Спартанско-римская модель поведения, скрепленная для русских юношей авторитетом Суворова, должна была, по мысли Ангальта, сформировать из них настоящих граждан и воинов, защитников отечества. Без сомнения, сам Ангальт хотел воспитать лишь честных, порядочных людей с чувством долга и ответственности, но, как естественное следствие его системы, в корпус проникли идеи политического радикализма и вольнодумства. Это становится особенно очевидным, когда речь заходит о Великой французской революции. Ангальт широко знакомил кадет с революционными событиями: в рекреационной зале был установлен специальный стол со всеми заграничными периодическими изданиями [Глинка С. 1895: 76], и С. Н. Глинка даже считал, что это послужило одной из причин опалы начальника корпуса при дворе [Там же: 115]. Можно поверить, что действительно «граф Ангальт <...> предлагал нам тогдашня напечатанные известия в виде только современной истории. “Незнание существующего увлекает ум в потемки”, говорил он» [Там же: 76, 115]. Однако восприятие кадетами революционных событий было несколько иным. После смерти Ангальта столы с газетами и журналами были убраны, но кадеты не перестали интересоваться революцией.

⁷⁶³ Кстати, кадеты читали Плутарха по тому же французскому переводу Амиота, которым пользовался Руссо.

Подробную информацию они получали от учителя французского языка Паша, который дал С. Глинке текст «Марсельезы», и тот перевел ее на русский язык [Глинка С. 1895: 115]. В то же время Глинка «сочинил стихи на тогдашние военные действия республиканского оружия, прибавя к тому и мысли мои о новой нашей борьбе в Польше». Видимо, стихи были довольно смелые и за это не получили одобрения Державина [Там же: 120, 126]. Прибавим, что в корпусе читались и распространялись наиболее радикальные русские сочинения тех лет: «Вадим Новгородский», «Горе моему отечеству» Княжнина, «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева [Там же: 132].

Конечно, не следует преувеличивать радикализма кадет 1790-х гг. Тот же С. Глинка, наряду с упомянутыми стихами, пишет вполне официальную «Песнь Великой Екатерине» [Песнь]⁷⁶⁴. Но и преуменьшать значение изложенных фактов было бы ошибкой. Какова бы ни была дальнейшая эволюция политических взглядов С. Глинки, его юношеское увлечение Радищевым не прошло даром: близость антикрепостнического и тираноборческого пафоса книги несомненна.

Итак, в центре Петербурга, в непосредственной близости ко двору, выросло поколение молодых дворян, вынесших из корпуса вместе с идеями французского Просвещения независимость суждений, уважение к чужому мнению, дух товарищества, честность и гуманность — качества, весьма «невыгодные» для служебной карьеры. Не случайно многие так и не смогли найти себе места в государственной машине, «оставаясь, и до поздних дней, в *противоречии*, более или менее резком, с людьми им современными» ([Глинка Ф. 1846: 38]; ср.: [Глинка С. 1895: 40–41]), не случайно и «говорящая стена», старательно забеленная при директоре Клингере, неизменно притягивала к себе кадет следующих поколений, выросших во времена, когда и она была сочтена излишней и даже опасной⁷⁶⁵, когда были закрыты библиотека, музей, а чтение «посторонних» книг стало преследоваться под страхом порки.

⁷⁶⁴ Это сочинение Державин одобрил [Глинка С. 1895: 125–126], и оно хранится в составе его архива в РО РНБ.

⁷⁶⁵ Ср. рассказ Ф. Глинки, как кадеты расчищали забеленные надписи [Глинка Ф. 1846: 36]. О дальнейшей судьбе стены см.: [В.Ф.Б.: 134–136].

Таким образом, «семейное воспитание», которое вполне может быть названо «сентиментальным» по своей несомненной связи с идеями и стилем сентиментализма (чувствительность, прямолинейность, дидактизм, наивная риторика), могло приводить к самым неожиданным последствиям: «мечтатели» превращались при определенных условиях в политических мечтателей. Последующий опыт закрытого учебного заведения для образования «новой породы» людей в России, Царскосельский лицей, связанный уже с иным стилем воспитания (условно говоря, «романтическим»), углубил эту тенденцию. Для ангальтовского же корпуса любопытна параллель с современным ему пансионом Шадена, где мы встречаем сходную систему воспитания (см.: [Степанов А.]) и откуда недаром вышел глава русского сентиментализма Н. М. Карамзин. Однако такое сопоставление должно стать предметом специальной статьи.

1982

ЖУКОВСКИЙ — ПРЕПОДАВАТЕЛЬ РУССКОГО ЯЗЫКА (начало «царской педагогики»)

Педагогическая карьера Жуковского знала четыре этапа: 1) конец 1800-х гг. — домашний учитель племянниц Маши и Саши Протасовых; 2) 1817–1825 гг. — учитель русского языка великой княгини Александры Федоровны; 3) 1826–1841 — наставник наследника престола великого князя Александра Николаевича и других детей императорской семьи; 4) конец 1840-х гг. — учитель собственных детей Александры и Павла Жуковских.

Об успехах поэта на педагогическом поприще существуют весьма противоречивые отзывы. Безусловной удачей признана деятельность по обучению племянниц. За труд по воспитанию наследника Жуковский получил многие награды, во всех официальных биографиях Александра II заслуги поэта в даровании России царя-освободителя всячески превозносились⁷⁶⁶. Сам Александр Николаевич, насколько можно судить по его письмам к Жуковскому, сердечно относился к своему наставнику. Однако со стороны императора Николая воспитательная политика Жуковского часто вызывала нарекания, да и сам поэт испытывал подчас горькое разочарование в своем воспитаннике [Жуковский 1994]⁷⁶⁷.

Что касается поздних педагогических опытов Жуковского, то сам он оценивал их очень высоко и даже считал необходимым заняться пропагандой своей методики с целью последующего ее внедрения в практику начального обучения чтению и т. п. Правда, эта идея не нашла особого продолжения.

Пожалуй, наименее ясен эпизод с преподаванием русского языка великой княгине Александре Федоровне. Если судить по ее признанию

⁷⁶⁶ К сожалению, многочисленные работы, касающиеся этого педагогического проекта Жуковского, носят в основном апологетический, а не аналитический характер. См., напр.: [Михневич; Степанов Н.]. Современная книга Бориса Носика «Царский наставник» представляет собой, как явствует и из подзаголовка, беллетризованную биографию Жуковского. См.: [Носик].

⁷⁶⁷ См. также в наст. изд. статью «Сердцем и мыслию верный Вам Жуковский».

в мемуарах, писавшихся в 1840-х гг., т. е. еще при жизни Жуковского, деятельность эта была не слишком результативной:

Русский язык я постигала плохо, и, несмотря на мое страстное желание изучить его, он оказывался настолько трудным, что я в продолжение многих лет не имела духу произносить на нем цельных фраз [Воспоминания императрицы: 45] (1-е изд.: [РС: 1896, № 10]).

Достаточно однозначно эти слова подтверждает любопытнейший документ 1826 г., сохранившийся в архиве Жуковского: «Подбор фраз для произнесения имп.<ератрицей> Александрой Федоровной перед духовенством, дворянством и купечеством при посещении ею Москвы». Это — трогательный образец спичрайтерства XIX в. — маленькая изящная книжечка карманного формата, куда рукою Жуковского старательно вписаны фразы, с переводом отдельных слов на французский, и в каждом слове проставлены ударения [ОР РНБ. Ф. 286 (В. А. Жуковский). Оп. 2. Ед. хр. 235.]. Понятно, что человек, который по этой шпаргалке должен был беседовать, не был тверд в русском языке (к самому тексту мы вернемся чуть ниже).

Возникает вполне естественный вопрос — кто же виноват в таком неуспехе? Получается, что почти за восемь лет занятий Жуковский так и не сумел выучить свою царственную ученицу русскому языку. Александра Федоровна объясняет все поэтической натурой своего учителя:

В учителя мне был дан Василий Андреевич Жуковский, в то время уже известный поэт, но человек слишком поэтичный, чтобы оказаться хорошим учителем. Вместо того, чтобы корпеть над изучением грамматики, какое-нибудь отдельное слово рождало идею, идея заставляла искать поэму, а поэма служила предметом для беседы; таким образом проходили уроки [Воспоминания императрицы: 45].

В гораздо более резкой форме матери вторит великая княжна Ольга Николаевна, рассуждая по-своему о роли Жуковского-наставника цесаревича:

Что касается Жуковского <...>: благие намерения, планы, далекие цели, системы, много слов и отвлеченных рассуждений. Он был поэт и следовал идеалам. Слава создателя плана воспитателя императорского наследника досталась ему не по праву. Меня охватывал ужас, когда он входил

во время урока и задавал мне один из своих вопросов <...>. Я охотно оставляю ему прелесть чистой души, поэтическое воображение, дружелюбное и человеческое расположение духа и трогательную веру. Но в детях он ничего не понимал. <...> Благодаря хорошим профессорам и практическому складу ума Мердера рапсодические опыты Жуковского не причинили вреда [Воспоминания: 349–350].

Здесь вообще получается, что воспитание наследника совершилось не благодаря, а вопреки Жуковскому.

Если отвлечься от эмоций (хотя они весьма интересны, красноречивы и с неожиданной стороны раскрывают отношение женской половины двора к поэту) и попытаться проанализировать суть претензий к «слишком поэтичному» методу Жуковскому, то они сводятся к следующему:

- 1) он не обращал внимания на грамматику, т. е. на педагогическую «прозу»;
- 2) у него не было системы, его уроки сводились к импровизации;
- 3) он не учитывал адресата своих занятий.

Конечно, мы лишены возможности проникнуть в классную комнату и подслушать или подсмотреть, как проходили уроки Жуковского (по условиям контракта он должен был заниматься с Александрой Федоровной по часу в день, что, впрочем, редко исполнялось). Но мы располагаем большим количеством материалов, которые раскрывают нам систему преподавания, принятую Жуковским, а также характер его подготовки к занятиям. В основном это черновые материалы, хранящиеся в архиве поэта и часто трудно поддающиеся расшифровке, как все его черновики⁷⁶⁸. Эти материалы и легли в основу настоящей работы.

Любой правильно организованный педагогический процесс всегда начинается с формулировки целей и задач обучения. От этого зависят концепция, стратегия, методы, следовательно и результаты. Поэтому мы хотели бы рассмотреть преподавание русского языка великой княгине Александре Федоровне как педагогический проект:

⁷⁶⁸ Понятно, что существовали и чистовые рукописи, которые оставались у Александры Федоровны. Они не сохранились, о чем будет сказано ниже.

попробуем понять цели, которые преследовал двор, с одной стороны, и педагог — с другой.

Начнем с первого. Как известно, первоначально должность преподавателя русского языка была предложена Григорию Андреевичу Глинке. В этом был резон: Глинка уже успел побывать в должности профессора русского языка и словесности Дерптского университета, а также «кавалером» при великих князьях Николае и Михаиле и преподавателем русского языка императрицы Елизаветы Алексеевны. Глинка не смог принять на себя новую должность и предложил ее Жуковскому — об этом мы узнаем из письма поэта к А. И. Тургеневу от 25 апреля 1817 г. [Жуковский 1895: 177]. Однако, разумеется, здесь мало было желания или согласия Жуковского, нужна была высочайшая санкция, и она последовала.

Использование русских поэтов в качестве царских наставников не было новостью и, видимо, входило в общую стратегию создания союза двора и писателей (примеров тут достаточно). Но прежде это касалось мужской половины царской семьи и особенно будущего Александра I — одним из его учителей был, как известно, М. Н. Муравьев. С женской половиной было несколько иначе.

Будущей Екатерине II русский язык преподавал известный ученый и педагог Василий Евдокимович Адодуров (он был одним из трех педагогов, назначенных к невесте Петра Федоровича — наряду с законоучителем и учителем танцев!). Екатерина навсегда сохранила высокое мнение о нравственных качествах Адодурова, что же касается преподавания, то здесь ее свидетельство лаконично: «Чтобы сделать более быстрые успехи в русском языке, я вставала ночью с постели и, пока все спали, заучивала наизусть тетради, которые оставлял мне Ададу-ров» [Екатерина II: 29].

Известно, что Екатерина русский язык выучила и, хотя не достигла в нем совершенства, все же стала русской писательницей. От обеих своих невесток — великой княгини Натальи Алексеевны, первой жены Павла, и от второй — Марии Федоровны Екатерина неукоснительно требовала изучения русского языка. Немецкая принцесса, став русской великой княгиней, обязана была говорить по-русски уже хотя бы для того, чтобы публично произнести Символ веры при

переходе в православие (то, что Символ — церковнославянский, разницы не составляло). Однако в выборе педагога для Марии Федоровны Екатерина, видимо, не очень раздумывала: сватовство было скоропалительным. Подготовить Софию-Доротею Виртембергскую к церемонии должен был сотрудник кабинета императрицы статский советник Пастухов. Сама Екатерина писала об этом Гримму не без легкого цинизма:

Я не знаю, сколько времени понадобится принцессе, чтобы толково и правильно прочесть по-русски свое исповедание веры, но чем скорее это будет сделано, тем лучше. С целью ускорить все это, г. Пастухов отправлен в Мемель, чтобы дорогою учить принцессу азбуке и исповеданию веры. Убеждение придет после. Вы видите отсюда, что мы осторожны и предусмотрительны и что обращение и исповедание веры следуют по почте (цит. по: [Шумигорский: 93]).

За 52 года, которые Мария Федоровна провела в России, русский язык она, конечно, освоила, покровительствовала русской литературе и русским писателям, но все же естественным языком ее общения был французский или же немецкий. Русский двор говорил в основном по-французски, несмотря на штрафы за французскую речь, введенные при Екатерине II. Насколько можно судить, *степень* владения русским языком Марии Федоровны или потом Елизаветы Алексеевны не очень заботила их окружение.

Однако уже обучение Елизаветы Алексеевны проходило несколько иным образом, впрочем, скорее благодаря исключительным качествам этой незаурядной личности. Педагогические материалы, которые она тщательно сохранила, показывают, что она проходила обучение дважды — первый раз сразу по приезде в Россию в 1793 г., под руководством М. Н. Муравьева⁷⁶⁹ (связь педагогики Жуковского с педагогией Муравьева будет нуждаться в самом пристальном изучении). Второй раз — в 1810–1813 гг., будучи царствующей императрицей, и, конечно же, по доброй воле и собственной инициативе.

Этот второй курс, о котором, насколько нам известно, никто не упоминает, представляет особенный интерес. Архивный документ,

⁷⁶⁹ Учебных материалов М. Н. Муравьева отчасти касалась в своих содержательных работах Лаура Росси, см.: [Росси 2001; Росси 1995; Росси 1997].

хранящийся в ГАРФе, плохо описан, и листы в деле перепутаны, что затрудняет идентификацию материалов. Он имеет два заглавия: «Записки по русской грамматике и словесности (Курс, пройденный императрицей Елисаветою Алексеевною в 1793 и 1810–1813 г.) Краткий обзор одного из преподавателей развития русского языка. 1793. 1810–1813»; и второе, на следующем листе: «Записки по русской грамматике и Словесности (Курс пройденный Императрицею Елисаветою Алексеевною под руководством Гг. Муравьева в 1793 г. и Левицкаго и Глинки с 1810 по 1813 гг.)» [ГАРФ. Ф. 728 (Зимний дворец). Оп. 1. Кн. 2. Ед. хр. 1366]. Здесь имеет место ошибка в имени педагога — второе имя следует исправить на «Язвицкий», что подтверждается записью рукой самой Елизаветы Алексеевны: “Partie de mois Etudes de Langes Russe avec Язвицкий depuis 1810 — jusque in 1812”⁷⁷⁰ [Там же: Л. 80]. Имеется и второй заголовок ее рукой: “Mes etudes de Langes Russe avec Mr. Glinka <...> 1813” [Там же].

Видимо, большая часть занятий проходила именно с Николаем Язвицким, учителем Санкт-Петербургской губернской гимназии и членом «Беседы любителей русского слова». Так, на л. 152 приводится заглавие книги Язвицкого «Механизм, или Стопосложение Российскаго Стихотворства» (ср.: [Язвицкий 1810б]), и далее следует текст этого пособия (предстоит установить, есть ли разночтения с печатной версией). Не исключено, что «Курс Российской Словесности», начинающийся на л. 93, представляет собой извлечения из другой книги Язвицкого, дополняющей и развивающей «Механизм» — «Введение в науку стихотворства...». Книга посвящена императрице:

Царица! Ангел воплощенный,
 Друг Истины и честь людей!
 Прости — восторгом увлеченный
 Сокрыть не мог в душе моей
 Тех чувств, что все к Тебе питают:
 Тебя бессмертной почитают
 По благости, уму, делам!
 Но мы когда богов встречаем
 Пред ними жертвы повергаем;
 А я, мой труд к Твоим стопам [Язвицкий 1811: 1].

⁷⁷⁰ Здесь и далее мы не исправляем орфографию источника.

В своем трогательном обращении «писатель неизвестный в мире», как называет себя Язвицкий, ничем не выдает своей личной причастности к царственному адресату, но характерно, что здесь уже формируется поэтический образ Елизаветы, весьма близкий к закрепленному потом в стихах Жуковского и Пушкина — конечно, уже на другом поэтическом уровне.

В названном «Введении в науку стихотворства...» дан весьма подробный очерк истории русской поэзии с многочисленными и обширными примерами. Следующий раздел — это «Введение во всеобщую или Философскую Грамматику», которое также, без сомнения, написано Язвицким (см. [ГАРФ. Ф. 728. Оп. 1. Кн. 2. Ед. хр. 1366. Л. 181]; ср. [Язвицкий 1810a]). Еще предстоит выяснить, что в этих материалах принадлежит Г. А. Глинке — возможно, это «План для курса Российской словесности», «Краткая История Российской Словесности».

На данном этапе мы можем с уверенностью утверждать только то, что императрица Елизавета Алексеевна прошла русскую словесность в объеме углубленного гимназического или даже тогдашнего университетского курса, а также то, что она стремилась по-настоящему узнать страну, ставшую ее второй родиной (о чем свидетельствует пройденный ею в те же годы курс статистики) (см. [Записки по статистике]). Письменным русским языком она владела хорошо, что демонстрируют ее переводы и записи, хранящиеся в том же деле [Там же: Л. 43–45].

Полагаем, что свой второй — можно сказать, беспрецедентный — курс обучения царствующая императрица начала не только под влиянием грустных личных обстоятельств (фактический разрыв с мужем, смерть возлюбленного), но и под воздействием патриотического подъема в русском обществе в эпоху 1812 года. И все же решение усовершенствоваться в русском языке и подробно изучить русскую литературу было ее личным решением, а не придворной политикой.

Принцесса Шарлотта, будущая Александра Федоровна, приехала в Россию в новой обстановке: только что отгремели наполеоновские войны, и теперь национально-патриотический подъем уже отчетливо требовал изменения статуса национального языка, в том числе

и при дворе⁷⁷¹. Еще К. К. Зейдлиц со знанием дела указывал на актуальный контекст, окружавший занятия Жуковского с Александрой Федоровной: перевод с французского дипломатических документов, порученный императором Блудову с целью создания русского дипломатического языка; перевод Библии на русский язык [Зейдлиц: 114] (вызвавший потом такую бурю полемики). Зейдлиц проницательно связал и приверженность Александры Федоровны к родному немецкому языку и литературе, вывезенные ею из Германии, с обще-европейским вниманием к национальным культурам.

Как мы можем предположить, вопрос о занятиях русским языком с Александрой Федоровной изначально был поставлен гораздо более основательно, чем с ее предшественницами. Судя по тому, что уроки продолжались еще в конце 1824 г. и на них присутствовала Мария Федоровна⁷⁷², им действительно придавалось серьезное значение. После рождения в великокняжеской семье наследника Александра Николаевича, когда для Александра I решился вопрос о передаче престола брату Николаю, обучение русскому языку становится частью формирования образа будущей русской императрицы и, таким образом, еще более важным пунктом официальной программы идеологического строительства.

О том, как понимал свою должность Жуковский, мы можем судить по его достаточно пространственным высказываниям в дневнике и в письмах к А. И. Тургеневу. Рассуждая о том, следует ли ему принимать должность, поэт исходил в первую очередь из своих интересов, причем не

⁷⁷¹ Интересно было бы проследить в этой связи динамику литературных вечеров в Павловске. При первом приближении к проблеме представляется, что с 1813 г. они учащаются и демонстрируют усилившийся интерес к русской словесности — но, возможно, это и не так. Вообще тема патронажных акций двора по отношению к русским писателям пока еще мало интересовала исследователей.

⁷⁷² «В субботу мне нельзя приехать в Царское Село: Государыня приедет на мою лекцию», — пишет Жуковский А. И. Тургеневу в это время [Жуковский 1895: 197]. Роль Марии Федоровны далеко не случайна. По предположению А. Л. Осповата, своего третьего сына Николая она прочла в императоры еще задолго до того, как такая идея закрепилась в сознании его старшего брата, Александра I (эту догадку мы можем подтвердить педагогическими материалами, связанными с обучением Николая; см. далее в наст. изд. статью «Мифы и легенды “царской педагогики”: случай Николая I»). Таким образом, в своей невестке Мария Федоровна сразу же видела будущую императрицу и следила за ее подготовкой к этой роли.

только чисто материальных (5000 рублей жалованья и дворцовая квартира), но и творческих. Характерно, что преподавание языка он изначально не отделял от занятий словесностью и — от писательского труда. В должности учителя он собирался заниматься своим любимым делом — т. е. собственным творчеством, причем делать это в обществе образованной женщины, иначе говоря, в атмосфере, с его точки зрения, наиболее благоприятной для его музыки:

Работа же *по должности* будет в связи с моими прочими занятиями и вместо того, чтобы им препятствовать, может им способствовать. <...> Иметь в таком занятии (и в любимом занятии) товарищем образованную женщину должно быть наслаждением, а не неволею. Сверх того и потому уже эта должность для меня выгодна, что она *должность* <...>. Надобно только, чтобы обязанность не была для меня рабством и не привязывала меня к чему-нибудь мне несвойственному. В настоящем случае, кажется, этого быть не может. Напротив, здесь много пищи для энтузиазма, для **авторского** таланта ([Жуковский 1895: 178]; выделено нами. — Л. К.).

Таким образом, ни об идеологической составляющей, ни о высокой миссии пока речи не идет. Однако как только мы познакомимся с первыми подготовительными тетрадями Жуковского, то окажется, что уже с первых уроков идеология и цели государственного строительства должны были, по замыслу поэта, вторгнуться в его занятия с царственной ученицей.

Заглянем в тетрадь, озаглавленную «Обыкновенные фразы». Как нам представляется, она составлялась еще до начала занятий: видимо, Жуковский предполагал, что его уроки начнутся в Петербурге, тогда как реально они начались в Москве, куда великокняжеская чета приехала в конце сентября 1817 г., почти через три месяца после свадьбы. Составленный поэтом текст должен был дать Александре Федоровне опору и для светского диалога, и для официального представительства. Он явно предназначен для заучивания наизусть, о чем прямо говорится — и это входит в стратегию Жуковского. Мы видим, как он опытной рукой начинает конструировать и выстраивать ситуации общения великой княгини с ее новыми соотечественниками, заботясь, чтобы при этом сохранялось впечатление искренности и даже непринужденности. Александра Федоровна должна была, по его

плану, не только уверять собеседников в том, что она любит Россию, привержена к вере и мечтает изучить русский язык, но и честно признаться в том, что в действительности еще не говорит по-русски:

Мне очень приятно с вами познакомиться. — Где вы служите? — Давно ли вы в службе? — Где вы всегда служили, в гвардии или в армии? Когда вы взяли отставку? — Какой теперь имеете вы чин? — Вы конечно были в сражениях? — Были ли вы ранены?

В каком министерстве вы служите? —

Мне приятно с вами познакомиться. — Где вы живете? — Имеете ли вы семейство? — Давно ли вы в Петербурге? — Петербург прекрасный город. — Зимний дворец великолепное здание. — Вид на Неву из окон дворца прекрасный. — Я желала бы видеть Москву. — В Москве более памятников русской старины, чем в Петербурге. — Москва русский город, а Петербург более Европейский. —

Я начала учиться по Русски, но не имела времени выучить много. — Русский язык весьма труден. — Мне было бы приятно говорить с вами по Русски; но еще не могу. — Сожалею <sic!>, что не знаю по Русски. Я буду теперь учиться прилежно чтобы уметь говорить с вами —

— Я люблю русской народ и желаю заслужить любовь его. — Для меня великое счастье принадлежать России. — Я буду любить Россию и буду стараться, чтобы она любила меня. — Прошу вас, добрых, честных русских, любить меня как я всем сердцем обещаю стараться заслужить любовь вашу.

— Домашнее семейство Государя приняло меня с любовью, дай Бог, чтобы и другое семейство его Россия с такою же любовью приняла меня. — Россия теперь мое отечество; я отдаю себя ей с искреннею, верною любовью — Прошу вас за меня молиться и благословить меня, чтобы моя жизнь была достойна России. — Подкрепите вашими молитвами мое сердечное желание заслужить любовь Русскаго народа.

Русский народ достоин любви и уважения. <подчеркнутая фраза в рукописи зачеркнута. — Л. К.> Я всем сердцем отдаю себя России и буду заслуживать любовь Русскаго народа. Эту фразу я выучила наизусть не для того только чтобы сказать ее, но и для того чтобы сделать из нее главное правило жизни [Жуковский. Тетрадь 4: Л. 3–4].

Перед нами типичный учебный текст: ситуативные коммуникативные упражнения, основы которых составляют диалоги с достаточно развернутыми монологическими высказываниями. Но в них сразу программируется и «воспитательное» воздействие, формирование

определенного мировоззрения: любовь к России, убеждение в том, что Россия — европейская страна, но со своей особой историей (ср. противопоставление Петербурга и Москвы), что царское семейство — образец семейных добродетелей. В дальнейшем московская тема получит интенсивное развитие: Москва как русский город, как колыбель русской истории и русской славы, как родина будущего царя.

Когда начались уроки с Жуковским, великая княгиня была уже беременна, и рождение ребенка в великокняжеской семье именно в Москве было продуманным «сценарием власти». Поэт подхватил этот сюжет и настойчиво развивал как в стихах («Государыне великой княгине Александре Федоровне на рождение в. кн. Александра Николаевича. Послание»), так и в тексте, который должен был стать «визитной карточкой» новой императрицы — в том самом «Подборе фраз для произнесения» 1826 г., упомянутом нами выше:

I

Pour les gens d'église

Phrases generales

Благословите меня.

Прошу вас не забыть меня в своих молитвах.

Давно ли вы в этой Епархии? (diocese).

Как велика ваша Епархия?

Много ли монастырей в вашей Епархии?

Много ли у вас мужских монастырей? Много ли женских монастырей в Епархии вашей.

У вас есть богатая церковь?

Есть ли Собор (eglise cathedrale) в вашем городе?

К какому классу принадлежит ваша Епархия?

Есть ли здесь семинария?

Во всяком ли уездном городе есть духовное училище?

Много ли учащихся в здешней семинарии.

Много ли здесь духовенства?

Много ли приходов (paroisse) в здешней губернии.

В чем состоит доход приходского или сельского священника?

Занимаются ли сельские священники учением своих прихожан? (paroissien)

Говорят ли проповеди (sermons) сельские священники?

A Novgorod avec l'Archevev vicairе

Вы недавно в этой Эпархии.

В которой Академии вы воспитывались?

Я видела перед отъездом вашего митрополита.

Новгородская Эпархия есть одна из самых древних в России.

Здесь в городе теперь гораздо менее церквей нежели прежде.

Многие церкви теперь находятся в окрестности города, а прежде они были в самом городе.

Вашему предшественнику Митрополиту Евгению мы обязаны описанием здешних древностей.

В Новгороде много замечательного.

Софийский собор есть одна из самых древних русских церквей.

Какие мощи находятся в Софийском соборе?

Естьли здесь <так> гробы князей Руских?

Какие еще древности находятся в Новгороде.

A l'Archeveque de Twer

Давно ли вы в этой Епархии?

У вас есть много древних церквей?

Собор ваш старинный.

Естьли такое же описание Твери, какое сделал Нову-городу Митрополит Евгений?

A Philarete

Мне приятно увидеть вас в Москве, которую люблю особенно.

Я всегда смотрю на Москву с почтением и благодарностию: она колыбель русской державы и моего сына.

Вы, кажется полюбили Москву и она вас полюбила, но и в Петербурге вас помнят.

Вам должно быть приятно действовать как Архипастырю там, где вы получили первое образование.

Сколько огорчений мы испытали прежде нежели сюда приехали.

Смерть покойного государя была таким неожиданным ударом.

Можно сказать, что вся Россия погребала своего Государя.

Мы не имели счастья видеть Императрицы Елизаветы Алексеевны.

Все последнее время жизни ея было безпрестанное страдание.

Она хотела только одного — увидеть Матушку и для этого спешила ехать.

Ея жизнь была нечто совершенное.

После последней ея и общей потери смерть была уже для нее милостию Божиею.

Просите Бога, чтобы даровал Государю силу для Царствования: он это заслуживает ибо искренно желает предать всего себя на пользу народа. Его царствование началось тяжелым опытом, но это не поколебало его доверенности ко Промыслу.

Крест Царя есть самый тяжелый но мы должны любить крест свой, и донести его туда, куда назначено Богом.

Сына моего ожидает та же тяжелая участь: от отца своего научится он уважать народ русской и любить его.

Нельзя забыть той прекрасной минуты в которую сын мой родился в Москве.

Сын мой принадлежит Москве — он в ней родился; он будет любить ее.

Он будет знать, чем обязана Москве Россия; он будет стараться подражать своим предкам, которья здесь жили для отечества.

II

Pour la noblesse

Как приятно мне опять увидеть себя посреди жителей Москвы.

Москва есть душа России, в ней более нежели где нибудь сохранился истинный дух русской

Москва и для Европы есть город священный: она отдала себя на жертву для общаго спасения.

Сила России началась с Москвою и в ней утвердилась.

Кажется не осталось и следов последнего разорения.

Москва ежегодно украшается, этим обязана она не одному начальству, но и дворянам.

По прежнему ли дворяне любят приезжать на зиму в Москву?

Так же ли многолюдно благородное Собрание, как бывало.

Москва известна своим гостеприимством: иностранцы всегда удивлялись ему.

Это и теперь вероятно не переменилось.

В последнее время Москва доказала свою привязанность ко Государю: она трогательно встретила и проводила тело покойнаго императора.

Но вместе с Москвою одинаково действовала и вся Россия.

Прошу Московское дворянство (купечество) любить моего сына.

Он еще ребенок, но он уже знает, что Москва его родина.

Его главною и единственною наукою будет знание того, что составляет благо отечества.

В этой науке отец его потщится быть ему наставником и примером.

Для меня есть великое счастье привести сына моего в Москву и познакомиться с местом его рождения.

Он не уедит отсюда не наполнив сердца любовью к Москве и благодарным об ней воспоминанием

Теперь он будет просто ею любоваться, а после история скажет ему, чем Россия обязана Москве.

Прошу вас любить моего сына: он имеет доброе сердце и ум здравый. Воспитание научит его любить Россию, видеть в этом главную свою обязанность, и произведет в нем ревность жить для чести отечества.

К этой цели будет вести его и царствование Отца. Просите Бога чтобы благословил его усилия. Он надеется на содействие своих подданных.

Avec Dmitrief

NB On peut au reste parler français avec Mr. Dmitrief. Il entend <видимо, entretient. — Л. К.> parfaitement la langue, mais n'aime à parler qu'en russe.

Вы давно покинули Петербург и живете здесь для себя и для одних друзей своих.

Но у вас много друзей и в Петербурге. Нам было бы приятно вас там опять увидеть.

Вы провели лучшее время жизни в Москве и в Петербурге.

Давно ли были вы на своей родине

Не правда ли, что вы родились в Симбирской губернии, в Сызрани.

Есть ли еще там у вас родные?

Эта сторона замечательна для России, там родились лучшие русские писатели: Карамзин, Державин и вы.

Вы и теперь не забываете поэзии, недавно напечатаны ваши новыя, короткия басни.

Не могу судить об них сама, но я знаю что эти последние ваши произведения достойны первых.

Вы не стареетесь! и доказываете это самым приятным для всех нас образом.

Давно ли имели вы известия о нашем Николае Михайловиче.

Болезнь его всех нас чрезвычайно беспокоит.

Избави Бог нас от несчастья потерять его.

Потери его нельзя заменить ни чем ни для друзей, ни для России.

Он ваш друг с молодых лет, вы знаете цену его сердца.

Он был привязан к покойному Государю и был любим им искренно.

III

Pour les marchands

Я с удовольствием смотрю на Москву, в которой более нежели где нибудь сохранились древние русские обычаи и нравы.

Здесьнее купечество имеет в себе более национального, русакого, нежели петербургское, где более иностранцев.

Купечество и торговля много потеряли от разорения Москвы, ибо Москва центр русской торговли.

Теперь, кажется, все пришло в прежний порядок.

Как велико теперь сословие купечества?

Желаю от всего сердца чтобы ваша торговля процветала.

Торговля дает жизнь государству и способствует его благоденствию.

Представляю почтенному московскому купечеству моих детей и прошу чтобы оно их любило.

Особенно представляю моего сына, он московской гражданин и ваш соотечественник.

Прошу вас желать ему успеха в его воспитании, которого главною целию будет любовь к рускому народу.

Он родился в Кремле; теперь узнает Москву и московский народ и будет любить их [ОР РНБ. Ф. 286. Оп. 2. Ед. хр. 235. Л. 1–8]⁷⁷³.

Перед нами четко выстроенный «стратегический текст» с ясной направленностью на конкретного адресата (духовенство, дворянство, купечество), а также с демонстрацией благоволения нового монарха к знаковым фигурам предшествующего царствования: архиепископу Филарету (Дроздову) и писателю и экс-министру И. И. Дмитриеву, беседа с которым позволяла удачно ввести еще более знаковое имя Н. М. Карамзина. Нам же это обстоятельство дает возможность уточнить время создания текста: об историографе говорится как о живом, хотя он скончался в Петербурге 22 мая 1826 г., а об императрице Елизавете, умершей 4 мая в Белеве, говорится как о покойной. Соответственно, текст составлялся Жуковским буквально накануне своего отъезда за границу 12 мая 1826 г., за три месяца до коронационных торжеств, во время которых нужно было произносить эту заготовку. В реальности именно эти фразы так и не были произнесены (потому-то белой автограф и сохранился в архиве поэта). Успел ли Жуковский составить другую шпаргалку, которой Александра Федоровна смогла воспользоваться, мы не знаем, и вряд ли она существенно отличалась от этой. На наш взгляд, это обстоятельство не должно снижать интереса к данному документу, раскрывающему, с одной стороны, установки Жуковского-педагога и, с другой, скромные результаты его педагогических усилий.

⁷⁷³ Знаки ударения, проставленные на каждом слове, опущены.

Александра Федоровна должна была, по плану Жуковского, продемонстрировать свой русский патриотизм, интерес к разным аспектам жизни государства (чего стоит вопрос о доходах приходского сельского священника), осведомленность в историографии (реплика об описании новгородских древностей митрополитом Евгением Болховитиновым) и в тонкостях писательской биографии и литературных новинках. Дмитриеву следовало польстить упоминанием места его рождения, и неважно, что место названо не совсем точно (реально поэт родился в имении близ Сызрани, но в такие тонкости вдаваться было невозможно), а также последних его сочинений. Любопытно звучит признание, вложенное Жуковским в уста своей ученицы: «Не могу судить об них сама, но я знаю что эти последние ваши произведения достойны первых». Комплимент довольно двусмысленный, он скорее мог напомнить Дмитриеву памятный отзыв Карамзина о сочинениях гр. Д. И. Хвостова. Кроме того, получается, что о первых сочинениях поэта Александра Федоровна могла судить сама, а о последних — нет. Здесь Жуковского подвело его всегдашнее стремление выдавать подготовленные высказывания за искреннюю импровизацию.

Особенно интересно организована и идеологически нагружена беседа с архиепископом Филаретом, хранителем тайного завещания Александра I в пользу Николая. Именно в разговоре с ним не обойдены вниманием события 14 декабря и сделан особый акцент на должности монарха: «тяжелый крест», «тяжелая участь», жизнь для отечества, уважение и любовь к своему народу, служение его пользе. Не менее существенно, что упомянуты и детали биографии самого Филарета, те «огорчения», которые он испытал в результате полемики вокруг деятельности «Библейского общества», одним из лидеров которого он был, и участия в переводе Священного Писания на русский язык, вызвавшего противодействие круга Шишкова и Фотия, но находившего в Жуковском горячего сторонника. В сценарии этой маленькой мизансцены уже как бы заложены намеки на тот высокий статус, который займет Филарет, и на те награды, которые он получит в связи с коронацией Николая: сан митрополита, белый клобук с крестом из драгоценных камней.

Однако было бы ошибкой полагать, что уроки Жуковского состояли из чтения и заучивания идеологически выверенных текстов. Напротив, такие факторы, как сюжетность, занимательность, остроумие и возможности для развития кругозора, весьма учитывались им при отборе текстов. Эта интенция была сформулирована поэтом вскоре после начала занятий с великой княгиней (запись в дневнике от 27 октября 1817 г.): «Я надеюсь со временем сделать уроки свои весьма интересными. Они будут не только со стороны языка ей полезны, но дадут пищу размышлению и подействуют благотельным образом на сердце» [Жуковский 1903: 54].

Он сам активно переводил подходящие для обучения Александры Федоровны тексты, используя такой проверенный и явно известный ученице источник, как «Детская библиотека» Кампе, а также разные пособия по изучению других иностранных языков, сборники анекдотов и мировую классику (например, «Мещанин во дворянстве» Мольера).

Приведем один из многих примеров такого рода вспомогательных текстов для чтения и перевода:

Один Разбойник, узнавши что Господин N. получивший две тысячи гиней, должен был выехать один из Лондона, дождался его на большой дороге. Государь мой, сказал он ему очень учтиво, у меня есть белый кролик; вы меня очень одолжите естли его купите! — «На что мне твой кролик? Не куплю. Отвечал Путешественник». — Купите! прошу вас он стоит не дорого: 2 тысячи гиней! Деньги у вас в кармане. И разбойник показал пистолет. Это подействовало. Путешественник отдал свои гиней, взял белаго кролика. Прошло шесть лет. Господин N. должен был увидеться в Лондоне с богатым Банкиром. — Входит в его контору и кто же этот Банкир? тот самый с которым он так неприятно познакомился на большой дороге. В шесть лет он нажил большое богатство и пользовался в обществе именем честнаго человека. Не могу ли переговорить с вами на едине в вашем кабинете сказал ему Г. N. Они вошли в кабинет. Вы меня забыли государь мой, но я вас помню, сказал Г. N. Банкиру. Ваш кролик здоров, и у него теперь много детей но ему очень хочется возвратиться ко старому своему господину. Не угодно ли вам будет его выкупить? Сказав это, Господин N. показал пистолет. — Ваше требование справедливо, ответил Банкир весьма хладнокровно, и вы напрасно показываете мне свой вексель. Деньги, которые имел я удовольствие от вас получить принадлежат вам по праву. Я возвращу вам их сполна. Но я еще обязан вам заплатить

и за воспитание моего кролика, которое продолжалось целых шесть лет. Примите эти деньги с моею благодарностию. И Господин N. получил не только свои две тысячи Гиней но и все проценты за шесть лет по расчету [Жуковский. Тетрадь 1: Л. 2–2 об.]⁷⁷⁴.

Однако просто забавные истории переплетаются у Жуковского с познавательными и назидательными, часто касаясь религиозной тематики, причем мысль о благодетельности веры сопровождается проповедью веротерпимости:

Давид Юм жил в Эдинбурге в новом городе, отделенном от старого топким болотом — Через это болото сделан был мост; но Юм захотел однажды проитти <sic!> по тропинке, проложенной по самому болоту; он пошел, оступился и увяз в грязи. Крик его услышала старушка. Она подошла к нему и Философ начал умолять, что бы она его вытащила. — Да кто ты, спросила старушка. — Я Давид Юм — А! Ты Юм? Сиди же в грязи! Не хочу тебе помогать! Ты богоотступник — «Нет! Нет! ты ошибаешься! Я христианин!» — Увидим! Знаешь ли верую во единого? — Знаю — Читай! — И Юм начал сидя в грязи по уши читать верую во единого, к счастью не ошибаясь ни в одном слове. — Теперь вижу что меня обманули! Тебе можно помочь, сказала старушка и [подала руку] философу руку [Жуковский. Тетрадь 2: Л. 6 об.]⁷⁷⁵.

Грамматика весьма широко представлена в подготовительных материалах Жуковского. Это элементарные практические упражнения по склонению⁷⁷⁶ и спряжению, по видам глагола и даже по глаголам движения, а также по согласованию и управлению. Систематически ведется словарная работа (даются целые списки слов с переводом на немецкий и/или на французский). В частности, приведенный выше «идеологический» текст о любви к России имеет и грамматический контекст: вначале дан целый список глаголов⁷⁷⁷, составлены отдельные фразы с глаголами «быть/бывать», с наречиями и местоимениями.

⁷⁷⁴ Над многими словами красными чернилами надписан французский перевод.

⁷⁷⁵ Слово «подала» зачеркнуто, а слово «руку» повторено дважды.

⁷⁷⁶ Например, ученице предлагалось склонять следующие слова и словосочетания: гвардейская рота; пуля; семь пуль; прекрасный мужчина; блестящая сцена; новая пьеса; наказанная грубость [Жуковский. Тетрадь 3: Л. 12]. Слова обычно подбирались из соответствующего текста, предполагавшегося к изучению на уроке.

⁷⁷⁷ Список глаголов: «Болеть <или> болтать (?) — Л. К.>. Брать. Видеть. Вставить. Ходить. Итти. Ехать. Говорить. Давать. Делать. Жить. Звать. Иметь. Искать. Любить. Находить.

Однако в бумагах поэта есть и конспект — на русском и французском языках — под названием «Основание философ.<ской> граммат.<ики>», начинающийся с утверждения: «Слова, нами употребляемые, суть образы наших мыслей. Они служат для того, чтобы предметы, представшие нашей душе, и наши об них суждения передавать другим» [ОР РНБ. Ф. 286. Оп. 1. Ед. хр. 91–2. Л. 1 об.].

М. И. Лекомцева обратила мое внимание на то, что сама идея философской грамматики восходит к знаменитой «Грамматике Пор-Рояля», или «Всеобщей и универсальной грамматике». Возможно, что Жуковский пользовался не самим трудом А. Арно и К. Лансло, а работами их последователей, например, Ш. Дю Марсе, Н. Бозе и др. (см.: [Маслов Ю.: 9]). После рассуждений о структуре языка вообще у Жуковского следует название раздела: «Основание русской грамматики», и далее — конкретное добавление, касающееся структуры русского предложения, но фактически наблюдения над спецификой русского языка проходят через весь конспект. Сейчас мы не готовы ответить на вопрос, пользовался ли поэт трудами русских последователей «Грамматики Пор-Рояля» И. Рижского, И. Орнатовского (см.: [Там же]) или Н. Язвицкого [Бокадорова: 244]. Нам важно подчеркнуть, что Жуковский не хочет ограничиться лишь практическими сведениями, а стремится дать своей ученице общее понятие о языке, опираясь на лучшие достижения европейской лингвистики. Язык для Жуковского — это именно «образ мыслей», т. е. определенная картина мира, а также культура страны и ее народа. Ему не безразлично, какой образ России будет складываться у его ученицы через язык и способ его преподавания.

Поэтому естественно, что преподавание языка **поэт** Жуковский очень быстро (слишком быстро, — хотелось бы добавить) связал с изучением русской литературы, с чтением русских поэтических текстов и даже «Истории государства Российского» Карамзина. Кроме того, предполагалось и знакомство с историей русской и даже мировой литературы. (Так, напечатанные А. С. Янушкевичем «Выписки из

Ждать. Отвечать. Думать. Писать. Помнить. Приходить. Просить. Сидеть. Сказывать. Слушать. Смотреть. Становиться. Судить. Увидеть. Узнавать. Ходить. Хотеть. Читать» [Жуковский. Тетрадь 4: Л. 1].

немецкой эстетики и критики» [Библиотека: 203–225; Жуковский 1985] также являлись подготовительными материалами к занятиям с Александрой Федоровной — недаром сам Жуковский часто называл их лекциями). Обратим внимание на содержание одной из тетрадей, озаглавленных «Грамматика русского языка» [ОР РНБ. Ф. 286. Оп. 1. Ед. хр. 91–3]. На обороте обложки тетради находится следующий список:

Прозаики	
Кантемир	
Ломоносов	Ломоносов
Карамзин	Хемницер
Ф. Визин	Державин
Качановск.<ий>	Петров
Муравьев	Богданович
Батюшков	Ф. Визин
Дмитриев	
Карамзин	
Крылов	
Батюшков	
Вяземский	
Озеров	
Катенин	

Далее следует изложение системы и методов преподавания, принятых Жуковским. Сперва перечисляются аспекты изучения языка:

1. Выговор. 2. Разговор. 3. Правописание. 4. Грамматика. / 5. Слог. / Литература / [Там же: Л. 1 об.].

Затем следует пояснение каждого из пунктов, из которых становится ясно, сколь тщательно Жуковский изучал принятые в то время пособия и методики преподавания языка, а также то, что он опирался на немецкую традицию:

1. Выговор.

Чтение — явственность: с выражением, чтение письменного. — Замечания грамматическая во время чтения. (а)

2. Разговор. (Sutz. Methodenbuch)

Безпрестанное упражнение в разговоре. — 1) Учение наизусть сцен и басен. Рассказ простой выученного. — 2) Чтение анекдотов и рассказов. — 3) Чтение в слух и рассказ прочитанного. — 4) Чтение с данными словами

и рассказ <сверху над словом «рассказ» надписано: «вопросы». — Л. К.> вопросы о прочитанном. — 5) Рассказ маленьких анекдотов и потом возвратный рассказ. 6) Фразы и слова. 1) Moliere. Engel. Kotzebue. Fenelon. M-e Genlis 2) Крылов. Обр.<азцовые> сочин.<ения> 3) Paris et ses environs. Mozin anecdotes. Aneccdoten Almanach.

3. Правописание. Диктованье. Взаимная поправка. Замечанье ошибок и оставленье их на поправку. После грамматики общия правила правописания с начала одна рутинa <? последнее слово нрзб.>. Поправление фальшиво написанного.

4. Грамматика. Versuch eines socratischen Unterrichts in der deutsch<en> Sprache I. Heinrich

Theod. von Heinius Adelung<'s> Auszug aus dem deuts.<chen> Sprachkurs.<'> (Meierotto latheinische Grammatik).

Синтетическая метода с Аналитической.

Предложить с начала правила; повторить предложенное вопросами и применить к примерам. Грамматическия примеры.

а) предварительное ученье при чтении. Произведение слов. Замечание существит.<ельных> и прилагател.<ьных> Существительныя с существ.<ительными>, и с прилагателн.<ыми> и с глаголами. — Составление иных речений. — Классификация слов.

в) ученье наизусть. Склонение, спряжение. Числ.<ительные> местоимения. — Ежедневное склонение и спряжение.

с) предложение правил с философическою грамматикою

д) Анализ

5. Слог.

1) 1) во время грамматического ученья.

Образование предложений. — Инверсии. — Стихи в прозу —

2) Перевод — с таблицами. Kinderbuchlein.

3) Сочинение. Написание рассказанного. Написание прочитанного. Описание виденного. Маленькия письма. — Слова для составления фраз.

2) 1) Описание окружающ.<их> предметов. Горницы. Эстампов. Природы.

2. Рассказ. Сокращение читанного исторически.

Сцены из истории

Рассказ театр.<альных> пиес.

3. Перевод от легкаго к тяжелому. — (D'ausnoy neueste deutsche Chrestomathie.

Handbuch der fr.<anzösischen> Sprache.

Handbuch der Eng.<lischen> Sprache von Idcher und Nort.)

4. Письма (Hallischer Briefsteller. Tauffert)

5. Роман в Письмах или Путешествие.

Описание своей молодости —

Пояснения. Не одно замеч.<ание> ошибок но и исключение —
заставлять угадывать ошибки.

Напоминание о правилах. Phandenbergers Magazin von Aufgaben zu <den>
Aufsätzen

<?нрзб.>

Списание начисто после поправок.

Орфографическая поправки. Грамматическая — Эстетическая (разные
места) [ОР РНБ. Ф. 286. Оп. 1. Ед. хр. 91–3. Л. 1 об.].

Это, с нашей точки зрения, очень важный источник для изучения педагогике Жуковского — преподавателя русского языка. Во-первых, совершенно очевидно, что перед нами — продуманная система, опирающаяся на европейский опыт, где сочетаются разные методы, причем изучению грамматики уделяется большое внимание. Во-вторых, грамматика рассматривается здесь не как самоцель, а как путь к формированию «слога» — способности творческого использования языка на разных уровнях, причем как в устной, так и в письменной форме. До последнего своего пункта — литературы — Жуковский в этом описании не дошел, однако перечень авторов, записанный на обложке тетради, весьма красноречив.

В другом месте есть запись, которая уточняет только что рассмотренную:

Переводы. — Чтение — учение наизусть.

Сочинение на заданные слова и после чтение.

Разказ после чтения.

Грамматика и фразы.

Анализ, склонения, спряжения.

Письма.

Выбор лучших мест стихов и прозы.

Стихотвор.<ения >. Иоанна. <Граф> Гапсбург.<ский> etc.

Чтение Истории Кар.<амзина> [Жуковский. Тетрадь 2: Л. 1 об.].

Есть еще уточнение в другой тетради:

Грамматика

Синтаксис. — Сочинение

История Р.<усского> Языка.
 Обозрение русской словесности
 прозаики
 поэты [ОР РНБ. Ф. 286. Оп. 1. Ед. хр. 91–2. Л. 1].

Полагаем, что список подразумеваемых здесь прозаиков и поэтов был приведен выше.

Поскольку Жуковский имел привычку многократно переписывать с уточнениями свои планы и проекты, то среди записей есть и своего рода учебный план (или программа) занятий с Александрой Федоровной, рассчитанный на четыре года:

План общий

1. курс. Грамматика = правила
 Перевод = примен.<ение> правил, слов
 Разговор = произношен.<ие>
 Письмо = правопис.<ание>, составление речей
 Чтение = произношение
 Фразы = разговоры
2. — (курс) Переводы трудныя = слог
 Анализы трудн.<ые> = правила
 Разговор
 Чтение
3. — Легкия сочинения
 выписки из Ист.<ории> Карамзина
 сочинение ист. <?> повестей
 Перевод трудн.<ых>
 Чтение поэтов легк.<их>
4. — Сочинения и переводы трудныя
 Чтение трудных поэтов
 История словесности русской.
 Чтение Слав.<янских> книг [Жуковский. Тетрадь 5: Л. 2].

И далее следует уточнение к программе первого курса:

Грамматика
 предлож.<ение> правила
 приискание и записание примера
 Склонения
 существ.<ительных> отдельно
 существ.<ительных> с прилагат.<ельными>

существ.<ительных> с прил.<агательными> и числит.<ельными>
 существ.<ительных> с прил.<агательными> числ.<ительными> и место-
 им.<ениями>
 Спряжения
 отдельных простых глаголов
 отдельных сложных
 в соединении
 Анализ
 постепенный — Карамзина
 грамматический письменно
 синтаксический словесно
 Переводы
 с русского
 слова с номерами
 поправление — письменно
 грамматические ошибки черными черн.<илами> на листках <? последнее
 слово нрзб.>
 ошибки в слогe красными на листках <? последнее слово нрзб.>
 правописание
 поправление словесное
 переписыванье
 Разговор
 Рассказ переведенного
 Рассказ читанного (Paris)
 Рассказ по картинам
 Слова
 Письмо
 Диктованье стихов с произ.<ношением>
 Взаимная поправка — ударения
 Перевод
 Фразы
 Сочинение
 Ученье наизусть [Жуковский. Тетрадь 5: Л. 2–2 об.].

Жуковский не только писал «перспективные» планы и программы, но
 тщательно готовился к конкретным урокам. Существует множество
 записей, демонстрирующих ход их проведения. В конце 1817 – начале
 1818 гг. в Москве в занятиях принимал участие некий Фридрих, т. е.
 старший брат Александры Федоровны — принц Фридрих Вильгельм,

будущий прусский король. Вот пример плана такого совместного урока:

Спросить

Продиктовать

Мне попр.<авлять> — им читать

В.<еликой> к.<нягине> попр.<авлять> Фридр.<иха> — Фридр.<иху> чит.<ать>

В.<еликой> к.<нягине> чит.<ать> — Фридр. перев.<одить> с лексик.<оном>

В.<еликой> к.<нягине> перев.<одить> на фр.<анцузский> — Фридр.<иху> на руск.<ий>

Фридр.<иху> попр.<лять> свое — в.<еликой> к.<нягине> перев.<одить> на руск.<ий> [Жуковский. Тетрадь 2: Л. 3 об.] —

такого рода записи повторяются обычно после фрагментов учебных текстов (тексты разделены на «порции», видимо, соответствовавшие уроку).

В планы Жуковского входило и издание специальных учебных пособий. Альманах «Для немногих» — это часть его педагогического проекта, однако на этом аспекте мы сейчас останавливаться не будем. На упоминание описаний картин или же путешествий (т. е., конечно, описаний путешествий) как пунктов программы языкового обучения следует обратить особое внимание. Они бросают новый свет на такие статьи Жуковского, как «Рафаэлева “Мадонна”», «Путешествие по Саксонской Швейцарии» (и позднейшие «Очерки Швеции»). Но имелись и проспекты пособий для начального обучения⁷⁷⁸.

Подводя итоги, можно сказать, что Жуковский отнесся к делу преподавания русского языка Александре Федоровне со всей серьезностью, вложив в это дело много времени, сил и того «энтузиазма», о котором он писал А. Тургеневу.

⁷⁷⁸ В той же тетрадке “Traductions”, вслед за программой первого курса, Жуковский записал проспект четырех книжек, основанных на «Детской библиотеке» Кампе [Жуковский. Тетрадь 5: Л. 2 об. – 3 об.], с указанием этого источника, а также некоторых имен авторов и жанров, отобранных для перевода: Гримм, Мисс Эджворт, Гердер, Библийские повести, сказки. Далее следуют сами тексты, в основном для второй книжки: «Соловей в клетке», «Бесплодное дерево», «Насекомое и ворона», «Бык и собака», «Терновник и фиговое дерево», «Черепаша и утка», «Рысь и крот», «Орел и черепаха», «Лягушка и угорь» [Там же: Л. 3 об. – 8 об.].

Пора теперь вернуться к поставленному нами вопросу: почему же результаты оставляли желать лучшего?

Планы Жуковского, включая темпы их проведения в жизнь, явно не соответствовали ни обстоятельствам жизни (придворная и семейная жизнь, светские и представительские функции), ни характеру его ученицы. Здесь сказались и склонность поэта к идеализации, и его преподавательская неопытность. Ведь перед тем, как приступить к своим обязанностям, он сам сомневался в своих педагогических возможностях: «Довольно ли иметь стихотворный талант и быть хорошим писателем, чтобы учить, как должно, языку своему? <...> Искусство учить не требует ли особенного навыка, особенного дарования?» [Жуковский 1895: 178]. Сомнения оказались не беспочвенными. Жуковский явно выдавал желаемое за действительное, когда уже в середине февраля 1818 г. с восторгом писал А. Тургеневу:

Моя ученица учится прилежно. Переводит мои Русские стихи в Русскую прозу⁷⁷⁹ и свою Русскую прозу в Немецкую; переводит с лексиконом письма Карамзина <конечно, «Письма русского путешественника». — Л. К.>; поет мои песни и очень прилежна [Там же: 187–189].

Представить себе, чтобы за четыре месяца Александра Федоровна могла овладеть русским языком настолько, чтобы читать и переводить, пусть со словарем, Карамзина и стихи Жуковского, означало бы заразиться утопизмом восторженного почитателя своей царственной ученицы.

Правда, справедливости ради упомянем о том, что Жуковский не был первым учителем русского языка у Александры Федоровны.

⁷⁷⁹ Приведем забавный пример достаточно бесплодных усилий самого Жуковского по переводу собственных стихов в прозу, сопровождавшемуся также переводом каждого абзаца на немецкий язык (его мы опускаем): «Один раз в Крещенский вечерок девушки гадали: сняв с ноги башмачок, бросали его за ворота; пололи снег; слушали под окном; кормили счетным зерном курицу; топили яркий воск; клали золотой перстень, изумрудные серьги в чашу с чистою водою; разстилали белый плат и пели в лад над чашей подблюдная песенки. Тускло светится луна в сумерке тумана, молчалива и грустна милая Светлана. “Что с тобой подруженька? вымолви словечко! Слушай круговой песни; вьнь себе колечко. Ты Красавец кузнец, ск.<уй> мне злат и нов венец, скуй златое кольцо. Мне венчаться тем венцом, обручаться тем кольцом при святом налое”» [Жуковский. Тетрадь 3: Л. 3–3 об.]. Соответствующие занятия должны были состояться 10 и 12 октября 1818 г.

Еще до приезда в Россию, став невестой русского великого князя, она более года обучалась русскому языку в Берлине у протоиерея Николая Музовского, который одновременно должен был наставить ее и в вероучительных вопросах, приготовив к переходу в православие (см.: [Шильдер: 65]). Отметим, кстати, что и о Музовском Александра Федоровна отзывалась критически, полагая, что не такой учитель должен был быть ей послан⁷⁸⁰. О том, что он обучал ее русскому языку, она и вовсе не упоминает, что еще не доказывает, что соответствующих уроков не было. Разумеется, Жуковский был осведомлен о том, что его ученица уже должна была освоить азы русского языка и что ему не надо, как когда-то М. Н. Муравьеву, наставнику великой княгини Елизаветы Алексеевны, обучать свою ученицу русскому алфавиту и произношению⁷⁸¹. С учетом этого обстоятельства планы Жуковского выглядят более реалистичными, чем кажется при первом приближении, и все же они явно далеко обгоняли возможности царственной ученицы.

Жуковский видел в Александре Федоровне гения чистой красоты — и был, наверное, не так неправ, Александра Федоровна была действительно красива. Однако он явно ошибался, когда писал: «Она пленяла красою, / Своей не зная красоты» («Явление поэзии в виде Лалла Рук») — или видел в ее чертах «глубокость чувства» («Лалла Рук»). Характер Александры Федоровны прекрасно вырисовывается

⁷⁸⁰ Ср. рассказ Александры Федоровны о своем переходе в православие и первом причастии: «Священник Муссовский, знакомивший меня с догматами греческой церкви, <...> был прекрасный человек, но далеко не красноречив на немецком языке. Не такой человек был нужен, чтобы пролить мир в мою душу» [Воспоминания императрицы: 40]. Ср. отзыв очевидца о событиях 22 июня 1817 г.: «После парада я проводил великого князя и его невесту в назначенные для нея комнаты, где ожидал ее законоучитель Музовской, в черной одежде, в белом галстуке и без бороды; трудно было признать в нем нашего православного священника. Он постоянно должен был находиться в приемной принцессы, чтобы, пользуясь каждым свободным часом, помогать ей выучить наизусть символ веры, который она должна была произнести при обряде миропомазания» [Дараган: 787]. Понятно, что в Берлине принцесса Шарлотта не слишком далеко продвинулась по пути освоения русского языка и основ православной веры. Нельзя не заметить, что ее отзыв о законоучителе строится по той же модели, что и отзыв о Жуковском: хороший человек, но плохой учитель.

⁷⁸¹ Эти замечательные материалы имеются в упомянутом выше архиве Елизаветы Алексеевны: [ГАРФ. Ф. 728. Оп. 1. Кн. 2. Ед. хр. 1366. Л. 66–70].

в ее мемуарах. Напомним в ее изложении один эпизод, который относится к тому же 1818 г., что и письмо Жуковского, а именно к концу лета, когда Александра Федоровна с Николаем Павловичем представляли в Петербурге всю императорскую семью:

Первый случай, когда мы принесли себя в жертву отечеству, был день св. Александра Невского; в тот день мы присутствовали в полном параде на архиерейской службе и на завтраке у митрополита. <...> Помню, что я испугалась собственного лица, по возвращении с этой утомительной церемонии. Завитые мои волосы совсем распустились, я была мертвенно бледна и вовсе не интересна в розовом глазетовом сарафане с током, шитым серебром, на голове [РС: 1896. № 10. 45].

По тому, какие детали своего туалета и облика она помнит и считает нужным воспроизвести через 30 лет, видно, что именно это интересует ее всерьез и по-настоящему, а вовсе не уроки Жуковского, о которых она едва упоминает.

Сказанное иллюстрирует и архив императрицы Александры Федоровны в ГАРФе. Богатейший архивный фонд Зимнего дворца наглядно свидетельствует о том, насколько серьезно относились в царской семье к делу воспитания и образования. На фоне прекрасной сохранности всего архива особенно выделяется то обстоятельство, что материалы, связанные с обучением Александры Федоровны, полностью отсутствуют. Напрашивается единственное объяснение — она их попросту не сохранила. При этом она тщательно сберегла письма Жуковского к ней, а также стихи, ей посвященные. Система приоритетов вполне однозначна: скучная педагогика была сразу вычеркнута из памяти, а то, что отвечало ее душевным потребностям, было ей дорого и, конечно же, льстило ее самолюбию, хранилось. Итак, подтвердилось, что царственная ученица не слишком интересовалась уроками своего «поэтического» учителя.

Обучение — это, как известно, процесс взаимодействия учителя и ученика. В случае Жуковского и Александры Федоровны подлинного взаимодействия явно не получилось, и «виноваты» в этом обе стороны.

МИФЫ И ЛЕГЕНДЫ «ЦАРСКОЙ ПЕДАГОГИКИ»: СЛУЧАЙ НИКОЛАЯ I

Тема «царской педагогики», т. е. воспитания и образования царствующих российских монархов и шире — членов дома Романовых оказалась поразительно мало затронутой серьезной исследовательской рефлексией. Разумеется, в биографиях царственных особ их детству и обучению уделяется определенное внимание, объем которого зависит от наличия или отсутствия пространных мемуарных источников, а также от ореола, окружавшего процесс воспитания монарха или личность его воспитателя. Яркий пример — биография Александра I, для которого Екатерина II создала широкомасштабный проект, входивший, что хотелось бы подчеркнуть особо, в целую педагогическую систему формирования «новой породы людей» в России, основанную на идеях просветительской педагогики. Приглашенный Екатериной воспитатель Лагарп должен был сформировать для России «нового монарха», так же как учебные заведения, основывавшиеся или реформировавшиеся по проектам И. И. Бецкого — новых чиновников, офицеров, вообще новых граждан будущей России.

Однако «царская педагогика» как система — в частности, как система государственной идеологии, подразумевавшая широкие выходы в культуру, имевшая свою логику становления и свою эволюцию, пожалуй, никогда не рассматривалась.

Меня эта тема заинтересовала в связи с Жуковским. Желание найти чистовики его материалов по преподаванию русского языка великой княгине Александре Федоровне привело меня в ГАРФ. Оказалось, что этих документов там нет⁷⁸², но зато имеется много другого интереснейшего материала по теме «царской педагогики», в частности,

⁷⁸² См. в наст. изд. статью «Жуковский — преподаватель русского языка (начало “царской педагогики”)».

курс истории русской словесности, пройденный императрицей Елизаветой Алексеевной по собственной инициативе в начале 1810-х гг.⁷⁸³

Материалы ГАРФа позволяют заново оценить годы учения Николая I и поставить вопрос, который уже затрагивался и в исследовательской литературе, и в устных выступлениях Н. Н. Мазур и А. Л. Осповата: когда началась подготовка великого князя Николая Павловича к «царской должности» и, следовательно, когда собственно он был к ней предназначен.

Все биографы Николая единодушно повторяют, что образование будущего императора носило случайный характер. «Трудно придумать разумное объяснение для царствовавшего воспитательного хаоса» [Шильдер: 26], — так обобщает ситуацию взвешенный и осведомленный историк Н. К. Шильдер. Однако внимательное знакомство с этим авторитетным трудом показывает, что в главах, посвященных детству и юности Николая и его воспитанию, Шильдер вторичен. С соответствующими ссылками он аккуратно пересказывает и перефразирует обстоятельное сочинение «Материалы и черты к биографии Императора Николая I и к истории его царствования» барона М. А. Корфа, который, в свою очередь, опирается как на архивные документы, так и на свидетельства самого императора. Корф приводит выдержки из ежедневных журналов, которые вели с 1802 по 1816 гг. «кавалеры», т. е. воспитатели великого князя, записывая в них все, что относилось к его распорядку дня, учебным занятиям, успехам и поведению (см.: [Корф])⁷⁸⁴.

Анализ труда Корфа, в свою очередь, приводит к достаточно парадоксальному выводу: его концепция вытекает не из фактов, а из слов императора Николая, который, совсем в духе своего несостоявшегося одноклассника Пушкина, не уставал сетовать на «проклятое» свое воспитание и на учителей — «несноснейших педантов». «Усыпительные

⁷⁸³ Рассматривая в упомянутой статье процесс обучения русскому языку великой княгини Александры Федоровны как педагогический проект, я лишь коснулась материалов из архива императрицы Елизаветы Алексеевны, которая явила собой поразительный для царственной особы пример автодидактики.

⁷⁸⁴ В книге приведены комментарии вел. кн. Анны Павловны, вел. кн. Александра Николаевича и ряда других близких к императору лиц, в том числе и собственные свидетельства автора.

лекции» Шторха, «тоска» от латыни, поверхностное отношение к религии («учили только креститься в известное время обедни» — [Корф: 49]) — все это было обобщено в довольно выразительных словах Николая Павловича: «На уроках <...> мы или дремали, или рисовали какой-нибудь вздор <...>, а потом к экзаменам выучивали кое-что в долбашку, без плода и пользы для будущего» [Там же: 30].

Между тем и материалы, приведенные Корфом, и те архивные документы, с которыми нам удалось ознакомиться, рисуют несколько иную картину.

Сохранность архивных документов, связанных с обучением Николая, впечатляет: это как минимум 25 ед. хр., охватывающих период с 1803 по 1815 гг., содержащихся приблизительно в 54 тетрадах (конечно, разного объема, но многие — весьма значительного). Только «Начальные упражнения в Российском языке» за 1804–1813 гг. составляют 9 больших книг [ГАРФ. Ф. 728. Оп. 1. Кн. 2. Ед. хр. 722]! Самый большой процент из всех учебных материалов и составляют тетради по русскому языку и словесности (последняя понимается как упражнения в сочинениях, переводах, а не как история словесности) — это 17 тетрадей. Вторую значительную по объему (13 тетрадей) и разнообразию группу составляют выписки и записки по истории: древняя история, русская, английская (им уделено по одной тетради, хотя исторические материалы, особенно русские, разбросаны по разным тетрадям). Зато испанской истории уделено две тетради, французской — четыре, а немецкой целых пять (отметим, что записи по европейской истории велись на французском языке). Из других предметов, которым отводились отдельные тетради, назовем географию, логику и мораль, риторiku (две тетради на французском языке), а также французский и латинский языки (в одну из латинских тетрадей включены и греческие слова). Тетради по математике и военным наукам (фортификации и стратегии, артиллерии, военному делу) по объему составляют скромный процент от всех учебных материалов.

Однако далеко не по всем предметам конспекты велись в специальных тетрадах. Например, согласно собственноручным записям Николая Павловича о своих занятиях, первым уроком дня обычно бывал Закон Божий, где «отец духовник» (как называет его Николай)

«толковал» Священное Писание, события Священной истории и церковного календаря, но тетрадь по этому предмету отсутствует (возможно, конечно, что она не сохранилась).

Вообще обучение было отнюдь не бездумным (т. е. совсем не «в долбляшку»). Так, по русской истории Николай внимательно и подробно изучает исторические труды Елагина, Болтина, Щербатова. По поводу полемики по варяжскому вопросу он замечает, что точка зрения Болтина о варягах как скандинавах основательнее позиции Щербатова, полагавшего, что это немцы. В общем познание России составляло основу обучения: изучение языка, истории, географии, статистики, военных походов, деятельности выдающихся правителей должны были подготовить великого князя к путешествию по России, которое должно было увенчать процесс обучения. Маршрут такого путешествия, намеченного на 1812 г., сохранился в отдельной тетради, как и собственноручные записки Николая об Отечественной войне 1812–1814 гг., в которой он, как известно, очень хотел участвовать, но мать ему не позволила.

Важной особенностью занятий является настойчивое требование от ученика рефлексии над самим процессом обучения, своими успехами и поведением, в форме отчетов себе и внимательно следившей за всем ходом учебного процесса Марии Федоровне. Николаю предписывались две формы такой «отчетности»: письма к матери и «Учебные записки» — род дневников о своих занятиях, которые он вел на протяжении 1807–1813 гг. на французском, русском, английском и немецком языках⁷⁸⁵.

Занятия шли под постоянным контролем матери. Судя по тетрадям по русскому языку, учитель обязан был не только исправлять сочинения, но и писать на них и на занятия ученика рецензии. Мария Федоровна их читала и оставляла свои комментарии. Под таким двойным прессом ученику приходилось нелегко. Уже в первой тетради под видом упражнений в чистописании семилетнему Николаю предписывалось бесконечно повторять замечания, явно исходившие от сидевшей рядом матери: «Сиди прямо. Сиди прямо» [ГАРФ. Ф. 728.

⁷⁸⁵ Ранее подобные краткие «отчеты» вписываются в виде упражнений в тетрадь по чистописанию, где имеются также черновики писем великого князя.

Оп. 1. Кн. 2. Ед. хр. 722. Кн. 1. Л. 3] и т. д. А вот характерная запись 1804 г. из той же тетради:

В Павловске 5-го мая

С приезда нашего в Павловск буду стараться преодолевать мою рассеянность и быть учтивее. Весна тем для меня приятна, что поля и леса зеленеть начинают; так и я умнее быть начну [ГАРФ. Ф. 728. Оп. 1. Кн. 2. Ед. хр. 722. Кн. 1. Л. 45].⁷⁸⁶

Даже письма к сестре великой княгине Марии Павловне⁷⁸⁷, явно также использовавшиеся педагогами в учебных целях, пестрят замечаниями в свой адрес:

Любезная Сестрица! Зная, сколь вы меня любите, хочу вас обрадовать; Вам известно, что я часто бывал рассеян: ныне предпринял я твердо от сего недостатка исправиться. Поздравьте меня! я вас сердечно цалую.

Николай

С. Петербург

Декабря 23-го дня

1804-го года [Там же: Л. 101].

Хотя заметим все же, что письма к Марии Павловне не всегда сводятся к таким сентенциям. Вот любопытное письмо (точнее, его черновик), который свидетельствует о том, что театральные увлечения Николая Павловича начались весьма рано:

Любезная сестрица! Вы здоровы и веселы, как я слышу, и сие делает мне особенное удовольствие. За новость вам скажу, что генерал майор Озеров сочинил здесь недавно на российском языке трагедию Эдипа, каторую очень хвалят.

С. Петербург

Декабря 9-го дня

1804-го года [Там же. Л. 99 об.]⁷⁸⁸.

⁷⁸⁶ Здесь и далее в цитатах сохраняется орфография оригинала.

⁷⁸⁷ Имя сестры нигде не называется, но в одном из писем говорится о радости по поводу ее благополучного приезда в Веймар, что позволяет сделать вывод о том, что подразумевается Мария Павловна, в 1804 г. вышедшая замуж за наследного принца Саксен-Веймарского.

⁷⁸⁸ Напомним, что премьера трагедии В. А. Озерова «Эдип в Афинах» состоялась 24 ноября 1804 г.

В 1811 г. в тетради для сочинений видно, что Николаю приходилось не раз переписывать свои работы, когда вместо определения: «Урок был очень хорош, а особливо доброю волею работать» или «Урок был довольно хорош» он получал нечто вроде: «Грамматических ошибок нет, но сочинение слабо»; «Мысли справедливы и хороши, но сочинение без плана и связи» [ГАРФ. Ф. 728. Оп. 1. Кн. 2. Ед. хр. 722. Кн. 7. Л. 32, 32 об., 34 об., 50 об., 45]. Иногда по сочинению видно, как ученик старается предупредить возможные для себя негативные последствия. Так, 1 марта 1811 г. Николай начинает сочинение на тему «Эпиктет говорит, что люди определяют сами себе весьма высокую, или весьма низкую цену и что всякий не больше стоит, как во что себя ценит — почему?» следующим образом: «Хотя чувствую что решить совершенно вопрос сей я не в силах, но повиновение требует чтоб я исполнил волю вашу», а заканчивает так: «Прошу быть столь снисходительным к моему сочинению, сколько я желал чтоб оно могло вам понравиться» [Там же: Кн. 7. Л. 31 об. – 32].

Воспитание Николая не было проникнуто либеральным духом и окружено возвышенным ореолом, как это было с обучением его старших братьев Александра и Константина: оно было суровым, поистине спартанским, включая и жестокие телесные наказания. В противоположность просветительской педагогике, на которой был основан педагогический проект Екатерины II — т. е. идеям свободного воспитания (в тогдашнем руссоистском понимании) и целям воспитания свободного человека, здесь лучшим методом было признано насилие над природой ученика. Считалось, что для воспитания добродетельного человека необходимо переломить характер и наклонности ребенка. Об этом имеется достаточно материала в трудах Корфа, Шильдера и др. биографиях Николая I. Но если говорить только об учебных занятиях, то нельзя не признать, что они были регулярными, — в результате великий князь получил вполне основательные знания русского языка, истории, географии, статистики, а также Закона Божьего. Согласно многочисленным свидетельствам, Николай хорошо владел французским⁷⁸⁹ и немецким языками, бегло говорил по-английски,

⁷⁸⁹ Несмотря на проявленное к нему отвращение в раннем возрасте [Корф: 49].

интересовался физикой и инженерным делом. Однако не менее важно заметить, что, как нам представляется, занятия были изначально ориентированы на формирование из него *русского императора*.

Первые сведения о планах Марии Федоровны сделать Николая наследником его старшего брата относят обычно к 1807 г. (слова вдовствующей императрицы Вилламову⁷⁹⁰) или к 1809 г. (медаль с надписью «Цесаревич Николай» — см. об этом: [РА: 1896. № 6. 285]). Достоверные данные о том, насколько сам великий князь был посвящен в эти проекты, отсутствуют. Однако к 1812 г. относят «таинственный разговор» с Александром I, в котором император якобы сказал брату, что «время, когда ему придется стать на первую ступень, быть может, наступит ранее, чем можно предвидеть его», и прямо назвал Николая «наследником престола» (см.: [Шильдер: 40]).

Вместе с тем уже в детских играх с сестрой Анной и братом Михаилом отчетливо проявилось желание примерить на себя роль императора: Анна представляла императрицу, а из двух братьев императором *всегда* оказывался Николай Павлович [Корф: 37]⁷⁹¹. Конечно, это всего лишь игра, говорящая о характере и психологии ребенка, а не о сознательном жизненном выборе: в семилетнем возрасте Николай еще не мог ясно планировать свою будущую судьбу. Но, как нам кажется, его мать имела уже довольно четкую стратегию поведения. Десятилетний брак Александра Павловича и Елизаветы Алексеевны не дал царствующему дому наследника. Не было детей и у Константина Павловича, чья семейная жизнь вообще ставила под сомнение возможность передачи ему престола. Вдовствующая императрица, которая не могла влиять на воспитание двух старших сыновей, крепко держала в своих руках воспитание младших. Очевидно, что именно в Николае ей виделся будущий император, который будет сформирован ею и на которого, следовательно, она получит возможность влиять.

⁷⁹⁰ Соответствующую выдержку из дневниковой записи доверенного секретаря Марии Федоровны Г. И. Вилламова от 16 марта 1807 г. приводит в своем труде Н. К. Шильдер (см.: [Шильдер: 40–41]).

⁷⁹¹ Корф ссылается на Журнал 1803 г., который вели воспитатели.

«Царская должность» становится важнейшей темой учебных упражнений маленького великого князя. Первая запись в первой книге «Начальных упражнений», сделанная рукой семилетнего Николая Павловича, гласит: «Тот истинный есть Царь, кто владеет сердцами, и живет для благополучия подданных своих» [ГАРФ. Ф. 728. Оп. 1. Кн. 2. Ед. хр. 722. Кн. 1. Л. 1].

Поскольку эта фраза дана как упражнение в чистописании, то она повторяется многократно (повторяются также отдельные буквы, слова, потом все переписывается еще раз). Разумеется, не все записи имеют столь ярко выраженный идеологический характер — далее в тетради следуют рассуждения о добродетели, о воспитании, сведения о философах и пр.⁷⁹² Но с довольно большой частотой, можно сказать, последовательно вводятся «напоминания» о царской должности:

⁷⁹² Приведем в качестве примера несколько таких записей (опуская повторы): «Платон родился в Афинах за 500 лет до рождения Христова. Сперва учился он живописи и стихотворству, но наконец предался философии, в которой оказал великие успехи, как советами Сократа, так и путешествиями многими. Думают даже, что он в Иудее получил сведение о Моисеевых книгах и почерпнул оттуда великую часть своих познаний. Он в древности прозван был божественным. / Аристотель, отличнейший ученик Платонов, которой сочинил перипатетическую философию в Греции, родился в Стагире, Фракийском городе. С похвалою привел он в систематический порядок большую часть человеческих познаний, которые тогда только еще открывались. Важною сею услугою положил он основание большей части философических систем. Не менее прославился он риторикою и поэзиею, в которых он дает первыя основания и правила для обработки разума. Он был пять лет наставником Александра великаго, которой снабдил его чрезвычайною суммою денег и доставив все возможные способы к усовершенствованию натуральной истории. / Диоген Греческой философ которой прославился почти около той же эпохи, совсем удалившись из общества, имел другой образ жизни, и основал систему циническую. — Все его имение состояло в епанче, в которую он днем одевался, а ночью <в> ней спал, и жил в большой бочке. Он вел жизнь без принуждения всякаго, и зделался баснею народа — весьма был странен в своих поступках. Между прочим, бегая по улицам в полдень с зажженным фанарем, искал человека. / Демосфен славной Греческой оратор, которой жил почти за 400 лет до рождения Христова, оставил нам многия свои речи, — в оных видны сильныя выражения, пылкость ума, острота и мужественное красноречие. Он родился косноязычным, но помощью трудов своих и стараний приобрел самой приятной выговор. / Феофраст Греческой философ, ученик Аристотелев, прославился тем, что имел дарование принимать на себя характеры различные. — Он имел в своей школе несколько тысяч учеников, отличился чрезвычайным прилежанием к трудам и величайшею щедростию. Что касается до его поступков и одежды, то он столько наблюдал благопристойность и чистоту, сколько напротив Диоген все то ненавидел. / Цицерон, славнейший Римской Оратор

Учение есть краса для всякаго человека, свет для имеющаго какую либо в обществе должность и чудное дает сияние качествам великаго Государя. Александр великий в таком имел почтении словесныя науки и прочия знания, что по разграблении Дариевых палат, в которых нашел он ковчезец слоновой, ему изволилось положить в него лучше Гомерову книгу, нежели Царской венец свой [ГАРФ. Ф. 728. Оп. 1. Кн. 2. Ед. хр. 722. Кн. 1. Л. 4–6].

Любимец Неба! ты коему вверена верховная власть над человеками твоими, долженствующий управлять другими и пещися о благоденствии их, — помысли о важности звания твоего. Полагай пределы желаниям своим. Да будет справедливость мерою деяний твоих [Там же: Л. 19 об.].

Видимо, Мария Федоровна (ибо именно она была автором этой идеи, как и всего проекта обучения Николая Павловича) старалась с самого детства неуклонно внушать своему третьему сыну мысль о том, что его ждет царское предназначение. О том, что эта идея отложилась в сознании великого князя, хотя не находила однозначной поддержки

и знаменитый Государственный человек, жил почти за 70 лет до рождества Христова. Он ездил учиться в Грецию и образовал себя в числе славнейших философов и ораторов. — По возвращении своем оттуда, достигши первых чинов в республике, он прославился красноречием в собраниях народа и сената. — / Наконец, гоним будучи от неприятелей той партии, которую он держал во время междоусобной войны, убежал в свои владения, но на дороге догнан был и умерщвлен одним из принадлежащих ему людей на 64 году от роду» [ГАРФ. Ф. 728. Оп. 1. Кн. 2. Ед. хр. 722. Кн. 1. Л. 24 об. – 32 об.]. Как мы видим, упражнения в чистописании были весьма содержательными, позволявшими одновременно с развитием каллиграфических навыков расширять кругозор, развивать память и приучать к размышлениям. Наряду со сведениями об античных знаменитостях встречаются данные о географии и истории России (например: «Город Архангельск построен на берегу реки Двины Беломорской, которая впадает многими устьями в Белое море. В полуострове Крыме в городе Корсуни, внук святой княгини Ольги великий князь Владимир, принял святое крещение. Река Обь, составясь из рек Бии и Катуня, выходящих из хребта алтайскаго и приняв в себя воды славнаго Иртыша, течет в ледовитое море. В Грузии находятся высокия горы, так что когда на вершине оных снег и стужа, внизу поспевают разные плоды и виноград» [Там же: Л. 40 об. – 42], о естественной истории (например: «Земля есть тело или вещество твердое, тяжелое, крепкое, которое иногда влажно или мокро, горячо или сухо. Земля местами сера, красна, желта, бела, черна. Есть земля жирная, глинистая, каменистая. Все сие составляет пыль, мел, песок, хрящ, глины, известь, чернозем, и прочее. — Воздух вещество жидкое, тяжелое, прозрачное, но упругое. Он по перемененно то светел или мутен, влажен или сух, тепел или холоден, тих движим. Крокодил, страшное животное водится только в самых жарких странах Азии, Африки и Америки. Он издревле почитается весьма опасным, а особливо на берегах реки Нила» [Там же: Л. 47–48 об.]) и пр.

у его преподавателей, свидетельствует сочинение на тему «В чем состоят должности князей?», написанное Николаем 26 июля 1811 г. Приведем его текст полностью:

В чем состоят должности Князей?

Должность всякаго Князя есть делать щастливыми народы свои, и давать им во всем примеры наистрожайшей добродетели.

В доказательство приведу я следующее:

в мысль делать щастливыми народы свои заключается то, что Государь не должен отягощать податями народы свои, чего избежать можно 1-е. не употребляя государственную казну на не нужные вещи 2-е не соглашаясь на всякое предприятие имеющее некоторый блеск и коего щастливый конец не доказан; от чего часто без нужды пропадают великия суммы кои моглибы с прибылю употреблены быть на другия полезныя предприятия, и коих потеря всегда упадет на несчастный народ, который должен снова приобретенное трудами своими, может быть, через несколько лет приносить в жертву неистовой жадности вооружающих государя, побудивших его к сему мало обдуманному и несправедливому поступку. — 3-е не вести по напрасну войну котор<ую> по справедливости назвать можно бичем народов, и которая истощив казну, побуждает к наложению тягостных податей.

Государь не должен доверять людям, которые под видом величайшаго усердия, льстя страстям князя, стараются привязать его к себе, чтоб обманывая его всяким образом, моглибы обогащаться, грабя несчастные народы. Вот от чего первая вещь о которой должен пещись всякий государь есть чтоб окружать себя верными друзьями, кои могли бы представлять ему вещь такую какою она есть в точности.

Что же касается до примера, то нет ничего такого, которое более бы действовало над людьми как пример. Человек, как обезьяна, склонен перенимать все что видит; а и того более что видит в начальниках. А как Князь должен быть отец подданных своих, то и подавая им добрый пример много сим способствовать будет к нравственности народов своих [ГАРФ. Ф. 728. Оп. 1. Кн. 2. Ед. хр. 722. Кн. 7. Л. 44–44 об.]⁷⁹³.

Нельзя не заметить, что сочинение имеет достаточно отчетливую критическую направленность — основная его часть посвящена тому,

⁷⁹³ Текст приведен без исправлений учителя, которые носят в основном характер стилистической правки, однако имеется и характерное содержательное «вторжение»: в словосочетании «несчастный народ» слово «несчастный» вычеркнуто.

чего *не должен* делать государь. Конечно, можно предположить, что рассуждения носят чисто умозрительный характер, тем более что «книжная» природа некоторых фраз очевидна. Однако если вспомнить исторический контекст 1811 г., то картина может получиться несколько иной, а сочинение наполнится аллюзиями на современность. Логика рассуждений Николая может выглядеть примерно так: Россия ведет постоянные войны (из последних на тот момент: война в Финляндии, русско-турецкая война, надвигающееся столкновение с Наполеоном, открыто обсуждавшееся как в обществе, так и при дворе), успех и польза которых не очевидны, но которые отягощают несчастный народ непомерными податями (напомним о финансовых мероприятиях, начатых по инициативе Сперанского в 1810 г.). Государь (т. е. Александр I) окружает себя льстецами и обманщиками (не исключено, что так отразились в сознании юного Николая толки о Сперанском) и не подает своим подданным достойного нравственного примера. Относительно последнего: трудно предположить, чтобы младший брат не знал о семейной ситуации старшего. Вспомним, кстати, что впоследствии Николай Павлович и Александра Федоровна, к неудовольствию Марии Федоровны, оказывали подчеркнутые знаки внимания покинутой Александром I императрице Елизавете Алексеевне.

Выходит, что 15-летний великий князь интенсивно размышлял над актуальными вопросами современной политики, проецируя себя на роль правителя и создавая для себя альтернативную политическую программу.

Приведенное сочинение вызвало явное недовольство и даже полемику учителя. Напротив первой фразы он написал: «Не все Князья призываются провидением ко владению; посему надлежало бы говорить и о сих».

Очевидно, что педагог обратил внимание на неправомерное отождествление себя с царем и хотел направить ход рассуждения своего ученика в другое русло. 9 августа он задал Николаю повторное сочинение на ту же тему. По нему видно, что с учеником была проведена соответствующая «разъяснительная» работа. Однако хотя великий князь на этот раз отождествил себя с «ближайшим родственником Государя», который должен стать «первым подданным» и ближайшим

помощником царствующего монарха, но все же сбивался с «политкорректного» тона и вновь возвращался к более близкой для него роли царя, подчеркнув, что речь идет о «родственниках», долженствующих наследовать монарху. Заключительная рецензия учителя весьма красноречива: «Сей последний урок изряден только <...> вопреки предначертанного плана и толкований учит тому что другим делать, а не тому что самому делать должно».

Приводим текст, на этот раз сохраняя в квадратных скобках вставки и исправления, сделанные рукой преподавателя:

9-го Августа

На тот же предмет

В начале народы были разсыпаны по всей поверхности земли. Но как мало по малу добродетель не столь всеобщую стала то и принуждены были люди собираться в общества для защиты своей; они почувствовали вскоре нужду иметь правила или законы, по коим бы могли решать распри и несогласия свои; и согласившись между собою принять [законы], избрали между собою одного который бы наблюдал за исполнением оных. Вот начало всех государей и их должностей. Итак, первая должность государя наблюдать законы [и пещися чтобы подданные их исполняли].

Но как мало по малу общества увеличивались, то и обязанности правителей также увеличивались; как правитель человек, то ему и невозможно становилось одному должность свою исполнять; общество избирало ему помощников, которые должны были отыскивать правду и сообщать ему оную и исполнять повеления его. В наши времена после разных революций почти все государства монархическая, и по большей части наследственные; а потому какая большая выгода Государям иметь помощниками Детей своих или ближайших родственников, которые долженствуя ему наследовать приготавлиются таким образом достойно занять сие важное место. Они должны быть вернейшими подданными быв ближайшими родственниками его а от того и первыми из его подданных; должны подавать пример другим в покорности, любви, послушании, усердии; слышать, внимать все что ни происходит и верный отдавать во всем том Государю отчет. —

Чтобы приобрести все сии необходимые качества, должно Князьям получить хорошее воспитание, от котораго зависит не только его щастие, но и всех тех кои когдалибо под его [правлением или] начальством [находиться] будут. Сия то эпоха есть та на которую наиболее было разных мнений, многия полагают что лучшая школа для Князей есть нещастие;

мне ни приличнo было судить о том; но кажется мне, что самыя великия государи имели почти все бурливую молодость; Петр I, Фридерик II, Генрих IV, Лудовик XII, и другие, были в опасности жизни, в несчастнейшем положении и испытав собственным примером всю суетность мирских вещей; сделались великими людьми. Но я чрез сие не хочу сказать чтобы и в мире и в величайшем щастии не рождались великие Государи, прилагая всевозможное старание отвращать соблазнительные примеры от неопытных взоров молодых Князей; но должно требовать от Князей слепового <sic!> повиновения к тем кои за них думают, и предлагать им добродетель как единственный способ сделаться достойными лестных и почетных прозваний великаго, отца народа или отца отечества.

[Для сего] Князь должен иметь к ним [наставникам и учителям своим] полную доверенность, повиновение почтение и благодарность; а ежели не будет исполнять сей священный долг свой и не будет отвечать надежде, которую на него возлагает отечество, то заслуживает быть всеми ненавидим.

[Учитель, зачеркнув то, что было написано после слова «благодарность», дописывает: «без него все старания об образовании сердца и ума его останутся тщетными, а способности природныя не принесут желаемого плода, — все надежды отечества будут обмануты наихудшим образом и навлекут ему негодование и даже презрение всех».] [ГАРФ. Ф. 728. Оп. 1. Кн. 2. Ед. хр. 722. Кн. 7. Л. 45 об. – 48].

В ходе предварительной подготовки преподаватель явно напомнил великому князю теорию договорного происхождения общества, идею примата закона, обязательного для всех его членов (таким образом, мы видим, что просветительские теории не прошли мимо сознания Николая Павловича), а также, явно адресуясь непосредственно к Николаю, — мысль о необходимости соответствующего образования и уважения к наставникам. Характерно при этом, что ученик, послушно повторив внушенные ему тезисы, все же не смог до конца отказаться от своей любимой идеи: князь = государь, представив ряд важных для себя царственных имен, среди которых на первом месте стоит имя Петра Великого⁷⁹⁴.

⁷⁹⁴ Учебные материалы красноречиво свидетельствуют о том, что Петр I с детства являлся для Николая примером государя, которым он восхищался и которому хотел бы подражать. В том же 1811 г., в апреле, он пишет сочинение на заданные слова (они подчеркнуты в тексте) и посвящает его Петербургу. Вот отрывок, относящийся к Петру: «Хотя

Как становится очевидным из этого педагогического эпизода, позднейшие уверения Николая в том, что до разговора Александра I в 1819 г. о завещании относительно передачи престола он и не помышлял о троне, следует отнести к области мифотворчества.

Вернемся теперь к другим не менее настойчивым заверениям императора Николая I, о которых шла речь в начале, что в детстве и юности он ничему толком не учился. Как нам представляется, это также являлось частью продуманного мифа о себе. Создавая его вполне последовательно и осознанно⁷⁹⁵, тщательно отбирая для этого различные поведенческие и дискурсивные стратегии, Николай Павлович использовал и рассказы о своем воспитании, являвшие такой контраст с широко разрекламированными проектами Екатерины по воспитанию Александра Павловича.

И тут мы в очередной раз становимся перед проблемой «царской педагогики» как глубоко политизированной части государственной идеологии, но только в новом аспекте. Нам представляется, что ключом к объяснению принятой стратегии могут послужить слова все того же Корфа:

ты Петербург не можешь величиной равняться с Парижем и Лондоном, но превозходишь их неизчислимыми прекрасных вод твоих выгодами и пользами. Я возхищаюсь когда вижу, тебя, Неву, в этом состоянии, и когда представляю себе что за 100 лет тому назад Петр 1-й нашел тебя покрытою тростником и дренными рыбацкими лодками, и что по берегам твоим рос густой дремучий лес. Петр великий не тщетно тебя возлюбил, усмотрев все выгоды твои и удобство построить верфь. Сбылись его намерения. Город из лучших в свете, а имя твое, Петр, в числе имен лучших государей коих провидение изредка дарило несчастной Европе» [ГАРФ. Ф. 728. Оп. 1. Кн. 2. Ед. хр. 722. Кн. 7. Л. 36–36 об.]. Заметим, что это сочинение вызвало одобрение не только со стороны учителя, но и Марии Федоровны. В другом сочинении (11 июля 1811 г.) Николай излагает знаменитый эпизод с Долгоруким: «Польза изящных художеств состоит в том, чтоб вспоминать нам, какая нибудь достопамятная произведения, которые могли бы служить добрым примером, например: любовь к отечеству Пожарского и Минина, неустрашимость Коклеса и Ссевольды; отважность К. Долгорукова посмевавшего разодрать указ Петра Великого и признательность к нему Государя за сей поступок; и многия другия» [Там же: Л. 43]. Таким образом, пушкинские «Стансы» 1826 г. легли на подготовленную почву и, вероятно, еще и потому встретили в Николае такой отклик, что отвечали его отроческим и юношеским устремлениям.

⁷⁹⁵ Это прекрасно демонстрируют его мемуары, особенно все то, что относится в них к событиям междоусобицы, восшествия на престол, восстания декабристов.

Условия и морального, и умственного воспитания Великого Князя Николая Павловича были *самыя невыгодныя* <...> конечно, Николай всем обязан был единственно своей внутренней силе и той особенной печатю, которою Провидение назнаменовало его для исполнинской будущности! [Корф: 30–31].

Так «проклятое» воспитание из отрицательной характеристики императора Николая I становится средством для доказательства его избранности и особого предназначения. Идеологический ход — совсем не такой тривиальный, другое дело, что не слишком удавшийся. Зато в дурное образование Николая поверили настолько, что педагогические материалы, связанные с его воспитанием, до сих пор пылятся в архиве и ждут исследователя.

По контрасту с собственным, якобы «нецарским», образованием Николай поставил педагогический проект воспитания своего наследника — вел. кн. Александра Николаевича — на широкую ногу. Уже самым приглашением В. А. Жуковского на должность наставника он обеспечил этому проекту и нужное качество, и нужное идеологическое наполнение, и достойную рекламу. Другое дело, что и здесь все оказалось не так гладко.

Выбор воспитателя в царской семье — шаг политический. В этом плане сложность ситуации Николая Павловича заключалась в том, что у него в бытность великим князем не было воспитателя как знаковой фигуры. Причем мы знаем, что попытки найти такую фигуру были. По свидетельству Адлерберга, назначение Ламсдорфа к великим князьям Николаю и Михаилу было обусловлено его свойством с Лагарпом (они были женаты на сестрах) [Там же: 26]. Но почитаемый Марией Федоровной “Papa Lamsdorf”, в отличие от своего знаменитого родственника, оказался не воспитателем, а «всегдашним карателем» (по выражению Корфа), именно он колотил маленького великого князя линейками, шомполами, бил об стенку до потери сознания и пр. (см.: [Там же: 27]).

Для своего сына император Николай I избрал совсем иную систему воспитания, и назначение Жуковского на должность наставника наследника престола явилось в первую очередь результатом выбора знаковой фигуры. Мы знаем, что между царем и Жуковским бывало

немало конфликтов, и позиция, выработанная наставником Александра Николаевича, не всегда принималась в царской семье. Однако Жуковскому удалось выработать стандарт воспитания царских детей, который стал восприниматься в России как норма, отклонения от которой в дальнейшем строго порицались общественным мнением.

2006

«НЕКАНОНИЧНЫЙ» КАНОНИЧЕСКИЙ ТЕКСТ («Боже, царя храни» В. А. Жуковского в дореволюционной школе)

Среди поэтических текстов, созданных В. А. Жуковским, есть «самый канонический», который, без преувеличения, знала наизусть вся Россия — грамотная и даже неграмотная. Это гимн «Боже, царя храни». Созданный в конце 1833 г. на музыку А. Ф. Львова, он был признан императором Николаем I «народным» (т. е. национальным, что значило одновременно и государственным) и исполнялся до февраля 1917 г. во всех официальных случаях в России и за границей⁷⁹⁶. В учебных заведениях ученики заучивали гимн уже в начальной школе, он входил в соответствующие хрестоматии (о чем — ниже). Однако текст этот функционировал в школьной практике совершенно особым образом, и вопрос о том, можно ли причислить «Боже, царя храни» к школьному *поэтическому* (литературному) канону, т. е. к произведениям, которые воспринимались и изучались как *художественные* тексты, будет решаться в настоящей статье.

Вопрос этот теснейшим образом связан со статусом гимна в Российской империи и отчасти со статусом гимна как «звукового государственного флага» [Бернштейн: 3] в европейских странах во второй половине XVIII – начале XIX вв. Именно в это время, как известно, появилось большинство гимнов стран «старой» Европы. Таким образом, гимн последним вошел в число обязательных публичных атрибутов государственности. Гимн можно считать самым «субъективным» национально-государственным символом, т. к. при его создании нет возможности опереться на данные специальной науки, как при формировании герба и флага, где правила диктуются геральдикой и

⁷⁹⁶ См., например, описания маневров в Калише 30 августа 1835 г. [Львов А.: 249] или торжеств по поводу закладки памятника русской гвардии на месте Кульмского сражения 17 сентября 1835 г. [Там же: 253], воспроизведено в: [Ростковский: 49]. Не останавливаясь на ситуациях дипломатических визитов, когда исполнение гимна, как и ныне, входило в обязательный протокол.

вексиллологией. Образцом для создания многих европейских гимнов послужил британский “God Save the King / the Queen”, написанный в 1740-е гг. и постепенно вошедший в практику (гимном встречали монарха при его появлении на официальных торжествах). Важно подчеркнуть, что в Великобритании до сих пор не существует утвержденных монархом или парламентом текста и музыки и порядка исполнения гимна. “God Save the King / the Queen” является национальным, государственным и королевским гимном не *de jure*, а *de facto*, и его функционирование регулируется узусом.

Та же ситуация была характерна и для Российской империи XVIII – начала XX вв. До 1816 г. в функции гимна использовались «Коль славен наш Господь в Сионе...» М. М. Хераскова на музыку Д. С. Бортнянского или «Гром победы раздавайся...» Г. Р. Державина на музыку И. А. Козловского. В 1816 г., после того как великий князь Константин Павлович приказал играть “God save the King” на торжественной встрече Александра I, «Высочайше повелено было военной музыке всегда играть этот гимн для встречи Государя Императора». Такая практика использования «чужого» гимна в качестве «своего» не составляла исключения. В конце XVIII в. аналогичная ситуация закрепились в Дании и Пруссии; в начале XX в. более двадцати европейских государств использовали в качестве своих гимнов вариации английского “God save the King” [Бернштейн: 20–21].

Исполнение гимна могло быть оркестровым (следовательно, без слов) и хоровым (или хоровым в сопровождении оркестра). В последних двух случаях были необходимы слова, и они были созданы В. А. Жуковским. В 1815 г. он опубликовал «Молитву Русских» «на голос» английского гимна:

Боже, Царя храни!
Славному долги дни
Дай на земли!
Гордых смирителю,
Слабых хранителю,

Всех утешителю —

Все ниспошли! [Жуковский. ПСС-20: I, 287]⁷⁹⁷.

С 1815 г. гимн начинает исполняться на обозначенную в подзаголовке мелодию. В 1818 г. поэт сам расширил свой текст до 42 строк и озаглавил «Молитва русского народа» [Там же: II, 99–100] с той же первой строфой и начальной строкой «Боже, царя храни». «Молитва русского народа» не является переводом, хотя следует метрико-ритмической схеме “God save the King”, но по объему превосходит его на две строфы (14 строк). Тематическая связь с оригиналом сохраняется, но Жуковский переключает эти темы в свою поэтическую систему. Текст написан на языке лирики Жуковского и включен в его поэтический мир⁷⁹⁸. Забегая вперед, скажем, что именно поэтому в школьных хрестоматиях, согласно имеющейся в нашем распоряжении базе данных А. В. Вдовина, чаще представлена именно «Молитва», а не гимн «Боже, царя храни».

Если теперь остановиться на вопросе о том, как соотносится «Молитва русского народа» с гимном 1833 г., то различия окажутся существенными и не только в объеме (42 строки / 6 строк).

Хотя гимн «Боже, царя храни» написан в форме обращения к Богу, т. е. в форме молитвы, но Бог выступает в тексте как патрон, призванный хранить царя:

Боже, Царя храни!

Сильный, Державный,

⁷⁹⁷ Впервые напечатан: [СО: 1815. № 48. 96]. В новейшем собрании сочинений, по которому мы процитировали текст, он печатается под заглавием «Молитва русского народа», а его создание датируется приблизительно концом 1813 г. — «по расположению в рукописи» [Жуковский. ПСС-20: I, 637]. Во избежание путаницы с текстом 1818 г. мы придерживаемся заглавия и датировки первопубликации, т. к. именно с 1815 г. он начинает исполняться, что отмечено и комментариях [Там же]. В 1816 г. лицеист Пушкин приписал к этим семи строкам Жуковского свои две строфы, видимо, по заказу директора Е. А. Энгельгардта. Они приурочивались к пятилетней годовщине Лицея и предназначались для встречи императора (в этом варианте гимн был впервые исполнен 14 октября 1816 г.), однако за пределами Лицея известен не был. См. текст: [Пушкин. ПСС-20: I, 306], варианты см.: [Там же: 412]; комментарии В. Э. Вацура см.: [Там же: 784].

⁷⁹⁸ См. в наст. изд. статью «Карамзинисты — творцы официальной идеологии (заметки о российском гимне)».

Царствуй на славу нам,
 Царствуй на страх врагам,
 Царь Православный!
 Боже, Царя храни! [Жуковский. ПСС-20: II, 292]⁷⁹⁹.

Гимн сосредоточен на монархе, он — главное действующее лицо, из 16 однозначных слов⁸⁰⁰ пять имеют корень «царь». Он — царствует, а подданные («мы») упомянуты лишь как объект царских усилий («царствуй на славу *нам*»). Три эпитета («сильный», «державный», «православный») обозначают должности монарха — блюстителя веры, самодержавной власти и государства (ср.: «царствуй на страх врагам»). Таким образом, перед нами официальный текст⁸⁰¹, выражающий концепцию самодержавного государства и призванный транслировать определенную политико-идеологическую концепцию николаевского царствования. В том же 1833 г. она была выражена триадой С. С. Уварова «православие, самодержавие, народность».

В «Молитве русского народа» о царе говорится только в первой строфе (повторяющей текст 1815 г.). Следующие затем три строфы посвящены теме России, и «державные» мотивы отнесены к Отечеству, а не к монарху:

Перводержавную
 Русь православную,
 Боже храни!

Тема силы последовательно уравнивается в «Молитве» темой гуманности: «Гордых смирителю, / Слабых хранителю, / Всех утешителю...» или миролюбия: «Царство <...> В силе спокойное...», «Воинам мстителям <...> Миротворителям...». Третья строфа, посвященная воинам–хранителям отечества, сразу же дополняется следующей, развивающей идею блюстителей закона, названных «мирными воителями» (воинами). Одна (18-ая) строка английского гимна: “May he <t. e.

⁷⁹⁹ Текст опубликован по автографу под заглавием «Русская народная песня (Вместо Английской God save the King)».

⁸⁰⁰ Всего слов 18, но два из них — предлоги.

⁸⁰¹ О «неофициальных» обертонах отчасти будет сказано ниже, отчасти см. нашу указанную статью «Карамзинисты — творцы официальной идеологии (заметки о российском гимне)».

монарх. — Л. К.> defend our laws” развивается у Жуковского в тему подданных–защитников закона:

Мирных воителей
Правды блюстителей,
Боже, храни!

Последние две строфы «Молитвы» развивают любимую мысль Жуковского о покорности Провидению (симптоматично и замещение: Бог / Провидение). Обе финальные строфы — треть текста — выключены из контекста «престола и отечества». Прочитируем первую из них:

О, Провидение!
Благословение
Нам ниспошли!
К благу стремление,
В счастье смирение,
В скорби терпение
Дай на земли!

«Молитва русского народа» объединяет всех «русских», независимо от положения и рода занятий в единство — «народ», «нацию» (включая в него и царя). Доминантой текста становятся не политические мотивы, а «жизнь души» — ответ небесной жизни, явственно обозначенная в финале:

Светлопрелестная,
Жизнь наднебесная,
Сердцу известная,
Сердцу сияй!

«Молитва русского народа» — лирический текст, резонировавший с общественными настроениями эпохи победы над Наполеоном, эпохи национального подъема и европейской славы России.

Новый гимн создавался в иную эпоху. Об истории создания «Боже, царя храни» 1833 г. известно немного. Все сведения восходят к автору музыки — композитору А. Ф. Львову, который в своих «Записках», начатых в 1847 г., рассказал о том, как император Николай I, «сожалея, что мы не имеем своего народного гимна и скучая слышать музыку Английскую, столько лет употребляемую», поручил ему создать «гимн

Русский» [Львов А.: 243]. Написав после ряда безуспешных попыток мелодию, композитор обратился к Жуковскому, «который сочинил слова, но как не музыкант, не приновил слов к минору окончания первого колена» [Там же]. Далее Жуковский в «Записках» уже не упоминается, хотя пробное исполнение гимна в певческом корпусе в присутствии императора, императрицы, великого князя Михаила Павловича было хоровым, т. е. с текстом: «Я приготовил весь хор и два оркестра военной музыки», — пишет Львов, прибавляя и отзыв Николая: “с’est superbe” [Там же]. Чуть ниже Львов описывает вечер у Александры Федоровны (имевший место, видимо, в 1834 г.), когда гимн исполнялся в семейной обстановке: «Императрица предложила всем петь гимн “Боже, царя храни” в полголоса, и сама начала первая. В самое это время Государь спускался по лестнице. Услышав пение, он остановился, слезы покатались из глаз его; наконец, он вошел, кинулся целовать жену, детей» [Там же: 247].

Опять-таки из описания явствует, что императрица, наследник, царские дочери, ближайшие придворные (которые упомянуты мемуаристом) знали слова Жуковского. Однако награды за создание гимна были распределены явно несимметрично. Композитор получил табакерку с бриллиантами [Там же: 244], а Жуковский за свой текст — ничего. В 1847 г. именно к дворянскому гербу Львова был присоединен новый девиз «Боже, царя храни».

По этому поводу возникла даже легенда, записанная со слов А. П. Петерсона, внебрачного сына П. Юшкова и сводного брата племянниц Жуковского — А. П. Елагиной и А. П. Зонтаг. Он передал объяснение, которое почерпнул со слов своего однокашника по Дерптскому университету Н. Д. Киселева. Якобы ненаграждение поэта было связано с тем, что Николай I стремился закрепить за «Боже, царя храни» статус народной песни (что подчеркивалось и в подзаголовке, данном поэтом), поэтому не хотел акцентировать авторства Жуковского, а «Львов — другое дело: он положил слова на ноты: ему и дано за музыку» [Петерсон: 528]. Трудно сказать, насколько это объяснение соответствует истине, но оно во всяком случае звучит правдоподобно.

Еще более интересно свидетельство Н. Д. Киселева (переданное тем же Петерсоном) о том, что Николай Павлович не любил гимна

«Боже, царя храни», написанного при Александре I (т. е. «Молитвы русского народа»), и называл его «размазною Жуковского» [Петерсон: 528]. Опять-таки мы не можем судить о степени достоверности этого отзыва, но и он представляется заслуживающим некоторого доверия. Во-первых, лирический текст, вписывающийся в поэтический мир Жуковского, вряд ли устраивал Николая в качестве гимна (особенно на чужую мелодию). Однако гораздо более существенно желание дистанцироваться от царствования старшего брата, к которому Николай питал сложные чувства. Этим было вызвано и настойчивое желание иметь новый гимн. Авторство Жуковского, сохранившего первую строку прежнего гимна, как бы объединяло новый гимн со старым и при всем различии текстов подчеркивало преемственность, а не новизну. Видимо, это вызвало некоторое раздражение царя, которое отразилось в единственном официальном документе, где говорится о введении в практику нового гимна.

31 декабря 1833 г. командир отдельного гвардейского корпуса генерал-фельдцейхмейстер великий князь Михаил Павлович отдал приказ № 188 следующего содержания:

Государю Императору, благоугодно было изъявить свое соизволение, чтобы на парадах, смотрах, разводах и в прочих случаях, вместо употребляемого ныне гимна, взятого с национального Англинского (Боже Царя храни) играли музыканты, вновь сочиненную на сей же гимн музыку⁸⁰².

Этим приказом гимн вводился в употребление по военному ведомству. Однако в тексте приказа ощущается некая странная путаница. Из него как будто бы явствует, что слова гимна остались прежними и являлись переводом «национального английского», хотя ни то, ни другое не соответствовало действительности, в чем император и великий князь не могли не отдавать себе отчета. Получалось, что новой являлась только музыка, сочиненная «на сей же гимн», «употребляемый ныне». Как нам представляется, такая неясность формулировок не могла быть следствием небрежности, а выдала недовольство «упрямством» Жуковского, не отказавшегося от старой формулы.

⁸⁰² [Приказы]. Листы не нумерованы; книга представляет собой подшивку отдельных приказов. Приказ цитировался Н. Бернштейном [Бернштейн: 9], однако в дальнейшем и номер, и дата документа часто искажались.

Независимо от этого подспудного неудовольствия императора Николая I (разумеется, мы можем говорить о нем лишь гипотетически!) гимну «Боже, царя храни» была суждена долгая жизнь; он прекратил свое существование в качестве «звукового флага» лишь с гибелью империи.

Однако вернемся к вопросу об использовании гимна на практике. Разумеется, оно не ограничивалось военной сферой. Гимн исполнялся при торжественной встрече высочайших особ, в том числе на балах и парадных обедах. Но при этом приходится констатировать, что исполнение гимна регулировалось не столько специальными постановлениями, сколько узусом. Известно, например, что Николай Павлович повелел исполнять гимн после каждой постановки оперы М. И. Глинки «Жизнь за царя», что и выполнялось до конца существования Российской империи. Другие театральные спектакли соответствующей тематики также могли завершаться гимном. Так, по инициативе актеров 21 февраля 1834 г., в годовщину избрания на престол династии Романовых, после представления пьесы Н. В. Кукольника «Рука Всевышнего Отечество спасла» был пропет гимн (см.: [СП: 1834. № 47. 27 февр. 187]). Не исключено, что это был не единичный случай.

Одной из тех сфер, где гимн использовался достаточно активно, были школьные торжества, и исполнение «Боже, царя храни» распространилось на все виды начальных, средних и высших учебных заведений — гражданских, военных и духовных. В школьной практике речь идет о хоровом исполнении, при котором знание текста обязательно (в армии часто ограничивались оркестровым исполнением).

Ученические хоры существовали во всех гимназиях⁸⁰³, и гимн чаще всего звучал в исполнении хора, хотя иногда пели все присутствующие. Например, когда 15 июня 1886 г. в Ревель прибыл великий князь Владимир Александрович с супругой, то во время встречи с учащимися учебных заведений города высочайшие особы «были встречены народным гимном, спетым всеми присутствующими под аккомпанемент оркестра» [Хойнацкий: 70]. В описании торжественного акта

⁸⁰³ Так, в Седьмой петербургской гимназии «общий хор гимназический состоял из 65 учеников, под управлением учителя пения М. Л. Демченко; почти все они поют в гимназической церкви» [Торжественный акт: 16].

в честь годовщины петербургской Седьмой гимназии мы встречаем свидетельство: «После раздачи наград ученикам <...> исполнен был народный гимн» (из описания не ясно, кто именно исполнил) [Торжественный акт: 4]. Аналогичное упоминание находим в «Программе торжественного акта Нижнедевицкого уездного училища» 27 июня 1848 г.: «Торжество акта заключено <...> пением народного гимна “Боже, царя храни”»⁸⁰⁴, и в описании вечера 20 декабря 1910 г. по поводу десятилетия женской гимназии г. Холм Псковской губернии: «В половине восьмого вечер открыл хор гимназии под руководством г-жи Михайловой, он исполнил “Народный гимн” и “На заре соловей” (муз. Архангельского)» [Котов: 165]. В программе празднования годовщины Ревельской Александровской гимназии 20 января 1899 г. был объявлен литературно-музыкальный вечер с «туманными картинами», и в качестве заключительного номера указан «Народный гимн» в исполнении гимназического хора [Исторический архив Эстонии. Ф. 102 (Ревельская Александровская гимназия). Оп. 1. № 504]⁸⁰⁵.

Впрочем, пение гимна на школьных торжествах, насколько можно судить, не являлось строго обязательным. В той же Седьмой столичной гимназии на акте в честь ее 35-летия по окончании актовой речи преподавателя физики «гимназический хор пропел “Польский” из “Жизни за Царя” Глинки». Разумеется, исполнение на акте «Боже, царя храни» могло просто не отмечаться в отчетах как нечто само собой разумеющееся, хотя перечисление происходившего на таких мероприятиях (молебствие, речь, украшение зала и пр.) обычно достаточно подробно, поэтому и можно предположить, что исполнение гимна не всегда включалось в праздничные торжества.

Однако необязательность исполнения гимна на каждом школьном торжестве не отменяла того, что текст «Боже, царя храни» знали наизусть все учащиеся. Он предельно краток и легко запоминается: из шести содержащихся в нем строк последняя повторяет первую, так что заучивать приходилось всего пять строк и 15 слов. Это было

⁸⁰⁴ Приведено по архивному источнику в статье: [Гайворонский: 236]. Благодарю А. В. Вдовина за указание на эту публикацию.

⁸⁰⁵ Интересно отметить, что в год столетия со дня рождения Пушкина на вечере исполнялось лишь одно его стихотворение («К морю») из 14 планировавшихся (мы имеем дело с черновым ходатайством), а доминировали тексты Крылова (7) и Некрасова (3).

доступно уже учащимся начальных классов, в том числе и тем из них, для которых русский язык не был родным. Так, в замечательном пособии «Русская хрестоматия для эстонских начальных училищ с приложением русско-эстонского словаря», составленном М. Поска, в качестве заключительного текста приведен гимн «Боже, царя храни» [Поска: 88]. То же мы наблюдаем и в известном пособии Л. И. Поливанова, где «Народный гимн» включает первый раздел «Мелкия рассказы и стихотворения» [Поливанов: 97].

Разумеется, хрестоматия Поливанова отличается гораздо большим объемом и разнообразием текстов, поскольку предназначена для русских учеников, в ней отмечают и авторы произведений (как в оглавлении, так и после каждого сочинения; в хрестоматии Поска этого не делается). Однако цели двух составителей весьма сходны. Как пишет Л. И. Поливанов в своем глубоком методическом предисловии, его книга служит изучению русского языка (т. е. развитию речи, беглому выразительному чтению, целостному восприятию текста), чему, в его понимании, способствует заучивание наизусть высокохудожественных произведений:

Для заучивания и произношения наизусть должны служить такие образцы, которые, оставаясь в памяти ученика надолго, нередко на всю жизнь, не оскорбляли бы его эстетического чувства пустотою содержания и несовершенством формы, но напротив, которые образовали бы в нем вкус, т. е. чуткость к чистоте русской речи, к ее благозвучию, к меткому выражению правдивой мысли и изящному выражению доброго чувства. <...> Заставлять заучивать наизусть можно только то, что стоит заучивать, а потому всякое неудовлетворяющее взыскательную критику произведение будет негодным хламом, бесцельно сложенным в памяти учащегося. <...> Лирические стихотворения I отдела и большая часть басен Крылова представляют незаменимый материал для упражнений этого рода, удовлетворяя всем вышеуказанным условиям произведений, назначенных для устного произношения [Там же: X].

Этим требованиям «Боже, царя храни», безусловно, удовлетворял. Усвоенный в начальной школе и закрепленный повторением во время разного рода торжеств, в том числе церковных (пением гимна завершались молебны в «царские» дни), текст Жуковского был всем

известен, но насколько он связывался в сознании учащихся с именем и тем более *творчеством* его автора?

В поисках ответа на этот вопрос обратимся к учебникам и хрестоматиям для средней школы, где были представлены творческий путь поэта и основные его сочинения. Если в пособиях для начальной школы имя автора гимна могло не указываться и, следовательно, пройти мимо сознания учащихся, то в тех хрестоматиях для старших классов, куда этот текст включен, авторство, разумеется, обозначено. Однако, как уже упоминалось, в этих хрестоматиях «Боже, царя храни» гораздо чаще присутствует в версии 1818 г., т. е. в виде лирического стихотворения, а не официального гимна. И это, на наш взгляд, далеко не случайно.

В дореволюционной России В. А. Жуковский имел как бы двойной статус: с одной стороны, великого поэта, поэтического учителя Пушкина и, с другой, воспитателя царя-освободителя Александра II, близкого ко двору человека, закономерно оказавшегося в роли автора официального гимна. Как это ни покажется парадоксальным, этот «второй» Жуковский среднюю школу совершенно не интересовал. В наиболее распространенном учебнике по литературе А. Д. Галахова [Галахов 1879]⁸⁰⁶, выдержавшем более двадцати изданий, об этой стороне деятельности поэта не упоминается вовсе. Следует учитывать, что именно по этому учебнику занимались гимназисты⁸⁰⁷, о чем свидетельствуют, в частности, специально составленные вопросы для повторения. Они очень точно следуют тексту и концепции Галахова:

Что, кроме знакомства с древне-класс. <так!> произведениями, было необходимо для успеха нашей поэзии? Кому принадлежит важнейшая

⁸⁰⁶ На титуле второго издания (СПб., 1881) указано: «Рекомендовано ученым комитетом Министерства народного просвещения, как учебное руководство для мужских и женских гимназий, реальных училищ и учительских институтов».

⁸⁰⁷ Учебник Галахова содержал чуть более 250 страниц, что и так было достаточно объемным, если учесть, что на уроки русского языка и словесности в 7 классе гимназии, где изучался период от Карамзина до Гоголя, отводилось 3–4 часа в неделю. Заметим, что второй том другого учебного пособия того же автора [Галахов 1875], охватывающий период от Карамзина до Пушкина и принимаемый порой за гимназический учебник, содержит около 500 стр., а два тома вместе (древняя и новая словесность) составляют более тысячи страниц, что заведомо исключает его использование в качестве регулярного пособия для учащихся (о его функции в школе будет сказано ниже).

заслуга по этому предмету? Какие сочинения переводил Ж.? Откуда романтическая поэзия получила свое название? Под каким влиянием она образовалась? Чем объясняется сильное развитие элегической поэзии? Куда преимущественно относятся романтические произведения Ж.? Чем началась его поэзия? Что выбирал он для переводов? Что писал он Гоголю по этому случаю? Какие наилучшие из собственных элегий Ж.? Что было идеалом счастья поэта? Какое утешение находил поэт в несчастьи? Чем живет поэт в настоящем? Какою является в элегиях Ж. скорбь об утраченном благе? Чем обогатили нашу лирику элегии Ж. и другие его произведения? Что было первообразом баллады? В каком виде перешла баллада в нашу литературу? Какая первая баллада Ж.? Сколько оригинальных баллад Ж.? Чем оне нравились читающей публике? В чем состоит главная заслуга Ж.? С какими иностранными произведениями познакомил нас переводчик? В чем поставлял Ж. главную заслугу перевода? Что обнаруживают стих и проза Ж.? Какие отличия представляет его стих? Что можно сказать о стихотворных размерах, употребляемых Ж.? Как сделан перевод Одиссеи? Чем отличается талант Батюшкова от таланта Ж.? [Сокольский: 20–22].

Еще более подробны вопросы, составленные А. Д. Алферовым и А. Е. Грузинским (см.: [Алферов, Грузинский: 25–26])⁸⁰⁸. Оба автора, специально занимавшиеся творчеством поэта [Алферов; Уткинский сборник], были опытными преподавателями московских гимназий, авторами учебных пособий, однако их вопросы ориентированы на учебник Галахова и о «придворной» стороне деятельности поэта в них не упоминается.

В гимназических учебниках и хрестоматиях Жуковский подается учащимся в первую очередь как талантливый переводчик, познакомивший русского читателя с поэзией разных народов, как проводник романтического направления (название которого возводится у Галахова к слову «романский» и трактуется как поэзия христианского мира, в отличие от мира древнего). Поэт предстает и как новатор в области стиха, как мечтательный и меланхолический автор элегий и баллад, который обогатил русскую поэзию изображением внутреннего мира человека, красоты любви, дружбы, поэзии, таинственного соотношения природы и человека [Галахов 1879: 186]. В этом ключе

⁸⁰⁸ Первое издание пособия вышло в 1900 г.

трактуется и «Певец во стане русских воинов», не говоря о прочих текстах.

Конечно, в эту концепцию можно было вписать «Молитву русского народа» (1818 г.; или «Песнь русскому царю», как она по-другому называется), которая и приводится в нескольких хрестоматиях Галахова, начиная от начальной школы до средней [Галахов 1848: 327–328; Галахов 1848а: 374–375⁸⁰⁹; Галахов 1857: 217⁸¹⁰], но гимн 1833 г. в нее не вписывается⁸¹¹.

Вполне согласуется с этими установками и тот список произведений Жуковского, который предназначался гимназической программой для текстуального изучения и анализа: «Сельское кладбище», «Теон и Эсхин»; баллады: «Людмила»; отрывки из повести «Двенадцать спящих дев», «Светлана», «Граф Гапсбургский»; отрывок из «Одиссеи» [Алексеев П. 1917: 220–221]⁸¹². Интересно, что он не совсем совпадает с «примерным списком» стихотворений, которые рекомендовались для заучивания наизусть: «Сельское кладбище (1802). Из “Светланы” (1811) несколько стихов. Теон и Эсхин (1815). Лесной

⁸⁰⁹ Первое издание вышло в 1843 г.

⁸¹⁰ Первое издание было напечатано в 1846–1849 гг., но в него часто вносились поправки и дополнения; 40-е изд. было опубликовано в 1918 г. Важно отметить, что в «Исторической хрестоматии <так!> нового периода русской словесности» [Галахов 1864], 20-е издание которой вышло в свет в 1916 г., нет ни того, ни другого текста «Боже, царя храни». Жуковский представлен здесь следующими поэтическими произведениями: «Майское утро», «Сельское кладбище», «Людмила», «Двенадцать спящих дев», «Певец во стане русских воинов», «Светлана», «Теон и Эсхин», «Прощание Иоанны д’Арк с родиною», «Пери и Ангел», «Торжество победителей», «Великой княгине Александре Николаевне» (т. е. посвящение к «Наль и Дамянти»), «Из Одиссеи», а также прозаическим отрывком «Рафаэлева Мадонна» [Там же: 313–340]. Тексты снабжены довольно существенными комментариями [Там же: 340–345], где помещен еще один текст — «Лалла-Рук» («Милый сон, души пленитель...») [Там же: 344–345].

⁸¹¹ Характерно, что именно текст 1818 г., в отличие от официального гимна, чаще всего становился предметом пародий [Киселева 2011].

⁸¹² Тот же список для женских гимназий см.: [Александров: 74]. В программе для реальных училищ набор несколько отличается, но тенденция та же: «Романтическое направление (Его история и сущность). Жуковский. (“Мой друг, хранитель, ангел мой”, “19-го марта 1823 г.”. “Элегия на кончину Королевы Виртембергской”, “Певец во стане русских воинов”). Баллады переводные и оригинальные (“Людмила”, “Теон и Эсхин”, “Светлана”). Поэмы (“Двенадцать спящих дев”, “Ундина”, “Одиссея” (отрывки)) [Алексеев П. 1916: 9].

царь (1818). Из «Орлеанской девы» (1821) прощание Иоанны д'Арк с родиною» [Александров: 76].

Гораздо более подробно, чем это делается в учебнике для средней школы, излагается творческий путь Жуковского в таком школьном пособии, как «История русской словесности, древней и новой» Галахова [Галахов 1868], вышедшем третьим изданием в 1894 г. и снабженном ссылками на биографическую и критическую литературу. Следует иметь в виду, однако, что оно предназначено для *учителей*, а не для учащихся. Иногда автор прямо обращается к педагогам:

Преподаватель найдет в них <сочинениях Жуковского. — Л. К.> образцы очень многих если не всех поэтических родов и видов. <...> О лирике и говорить нечего: он найдет почти все ее формы — оду, гимн, песню, элегию, балладу <...> Без всякой опасности, но всегда с выгодой может он, в подкрепление своих уроков или для вывода научных положений, читать и разбирать с воспитанниками сочинения Жуковского, которые если не всегда окажутся вполне верными подлинникам, то всегда дадут учащимся превосходный образец поэтических представлений, изящного стиха и языка [Галахов 1875: 250].

Конечно, пособие содержалось в школьных библиотеках и могло быть доступно для учеников, но по замыслу это был материал, по которому гимназические учителя готовились к своим урокам, дополняя то, что говорилось в более кратком «Учебнике для средне-учебных заведений», тем более что концепция творчества Жуковского оставалась той же. В пособии А. Д. Галахов не просто упоминает, но и достаточно подробно характеризует значительное число произведений поэта в разных жанрах, говорит и о его деятельности в придворной сфере (чтец Марии Федоровны, учитель русского языка Александры Федоровны, наставник наследника престола, будущего Александра II), но о создании гимна по-прежнему не упоминается.

Не упоминает об этом и другой автор популярного пособия и замечательный педагог В. И. Водовозов, который, в отличие от почтительного Галахова, вообще пишет о Жуковском в слегка ироническом тоне. Особенно его не устраивают «небывалые» барды, которыми поэт наполнил свои сочинения эпохи наполеоновских войн, как и патриотизм, который «вытекает из тесного круга личных отношений»,

а также искусственные баллады. Вообще Жуковский у Водовозова — унылый и заунывный певец, ориентировавшийся на Шиллера (которому попутно также достается за «идеальное» направление). Итог не утешителен: «Поэт довольствовался своими идеальными вымыслами и глубоко не вникал в окружающую его действительность» [Водовозов: 8 и 2]. Понятно, что авторство гимна с таким выводом никак не сочетается.

Особенно знаменательно отсутствие «Боже, царя храни» в обширной хрестоматии А. Г. Филонова [Филонов 1863–1867], где текст не включен не только в раздел, посвященный Жуковскому, но и в специальный раздел «Гимн». В нем дается следующее определение жанра: «Гимном в настоящее время называется песнь религиозного содержания, — но он собственно означает песнь хвалебную, или просто *хвалу*» [Филонов 1878: 274]. Автор пишет о греческих гимнах и о религиозной поэзии как о начале поэзии вообще. Когда он переходит к русским образцам, то, кроме предсказуемого «Коль славен наш Господь в Сионе...», в его раздел из 12 текстов попадают переложения псалмов (Языкова, Хомякова), молитвы Вяземского, Кольцова, «Отцы пустынноики...» Пушкина, «В минуту жизни трудную...» Лермонтова, «Благовест» А. К. Толстого, «Размышление по случаю грома (из Гейне <ошибка. Следует читать: из Гете. — Л. К.>)» в переводе И. И. Дмитриева [Там же: 278–283], но нет ни одного текста Жуковского. Это тем более поразительно, что «Боже, царя храни» очевидным образом представляет собой молитву, т. е. идеально подходит под то определение, которое дает жанру А. Г. Филонов.

Разумеется, нами были проанализированы далеко не все учебные пособия и хрестоматии для гимназии. Мы старались остановиться на самых распространенных, популярных и функционировавших в школе в течение наиболее длительного периода⁸¹³. Выводы из сказанного напрашиваются довольно неожиданные, касающиеся как судьбы российского гимна, так и дореволюционного школьного курса литературы.

⁸¹³ В качестве позднего образца школьного учебника, совмещенного с хрестоматией, назовем учебник Шалыгина [Шалыгин]. Здесь также «Боже, царя храни» не упоминается в обзоре творчества Жуковского и отсутствует в подборке текстов в хрестоматии.

С 1840-х гг., с того момента, когда гимназический курс русского языка и словесности начинает интенсивно развиваться, вплоть до прекращения его существования в 1918 г., когда гимназию заменила советская «единая трудовая школа» со всеми вытекающими отсюда последствиями, произведения Жуковского составляли в этом курсе немалую долю. Полный список произведений поэта, входивших в хрестоматию от начальных до старших классов (более сотни текстов), составить не так просто, ибо это потребовало бы скрупулезного прочтения всех без исключения хрестоматий, что вряд ли возможно хотя бы потому, что такого исчерпывающего перечня не существует. Многие тексты включались в отрывках под другими названиями (особенно в книгах для начального чтения), иногда помещались в примечаниях к другим произведениям (в пособиях для старших классов) и т. п. Однако и сейчас очевидно, что творчество В. А. Жуковского занимало в школьном литературном каноне почетное место. Какими бы наивными, с нашей точки зрения, ни были порой интерпретации его жизни и творчества, можно сказать однозначно: он интересовал авторов школьных учебников и хрестоматий именно *как поэт*, а его сочинения оценивались и выбирались с *эстетической* точки зрения. Авторы могли относиться и к самому Жуковскому, и к его текстам восторженно, а могли (и чаще всего относились) — критически, могли исподволь подсмеиваться над его прекраснодушным идеализмом, неточностями и даже ошибками в переводах. Гимн «Боже, царя храни» — «звуковой государственный флаг» — в силу своего статуса не подлежал анализу и оценке, поэтому именно этот текст Жуковского, в отличие от многих других (в т. ч. «Молитвы русского народа»), в школьный *поэтический канон* не включался.

Подробное знакомство с программами школьного курса по литературе XIX – начала XX вв. и с составленными на их основе учебниками, хрестоматиями и разного рода пособиями позволяет сделать и еще один более общий вывод: курс в целом не был идеологизирован⁸¹⁴. Разумеется, в задачи дореволюционной школы входило воспитание

⁸¹⁴ Здесь мы ограничиваемся лишь предварительным утверждением, полагая, что анализу этого аспекта проблемы должна быть посвящена специальная работа.

юношества «в духе веры, преданности Престолу и Отечеству»⁸¹⁵, но не подразумевалось, что об этом нужно было твердить на каждом уроке. Каждый предмет имел в первую очередь образовательные цели. Изучение литературы было подчинено задачам развития у учеников эстетического чувства, овладения знаниями в области истории и теории словесности, развитию умений мыслить логически и выносить самостоятельные суждения, наконец, обогащению речи учащихся.

Однако в заключение нельзя не сказать и о том, что такое отделение в школьной практике гимна «Боже, царя храни» от остального творческого наследия Жуковского вполне соответствовало установкам самого поэта. Он воспринимал свой текст не как авторский, а как «народный», т. е. написанный от лица народа, выражающий не чувства одного человека, а всей нации. В статье «О происшествии 1848 года» он так передавал собственные впечатления от услышанного в Германии русского гимна:

Ныне день рождения нашего императора; музыка играет народную русскую песню «Боже, царя храни!» Давно я не слышал ее <...> Народная песня — в ней заключается великое очарование; она то же, что звуки родного языка, что воспоминание о родине <...> чудный, родной голос, *все вместе* выражающий; в ней слышится <...> какое-то сводное предание о целом народе [Жуковский. ПСС-3: III, 259]⁸¹⁶.

Поэтому А. П. Петерсон ошибается, полагая, что «Жуковский сам *однажды* <выделено нами. — Л. К.> отперся от этой “народной” песни своей, возражая Анне Петровне Зонтаг: “Милая, какая же это моя песня? Она народная!”» [Петерсон: 528]. Жуковский повторял это неоднократно, в этом была его принципиальная установка. Мягкий и прекраснодушный, каким его представляла дореволюционная школа, он умел настоять на своем, когда дело касалось главных для него вопросов, и та же школа, как мы попытались показать, возможно, и неосознанно, но подчинилась его установкам.

2013

⁸¹⁵ Слова из высочайшего рескрипта, процитированные директором на школьном акте [Торжественный акт: 3–4].

⁸¹⁶ Нет смысла приводить здесь полностью пространное рассуждение Жуковского, где он излагает свою концепцию «Боже, царя храни». Нам важно было подчеркнуть, что поэт неизменно подчеркивал народный характер гимна.

«ОКНО В ЕВРОПУ» В ПЕРЕВОДЕ НА ЯЗЫК ГИМНАЗИЧЕСКИХ УЧЕБНИКОВ ИСТОРИИ

Речь в статье, как явствует из названия, пойдет об интерпретации судьбоносной для России эпохи Петра I в дореволюционных гимназических учебниках по истории и о переводе государственной идеологии на язык школьной истории.

Школа — это государственный институт, выполняющий государственный заказ, поэтому программы и учебники гуманитарных предметов во все времена проходили и проходят серьезный отбор с точки зрения соответствия государственной идеологии и политике. Государственный миф о Петре как строителе новой России начал формироваться еще при его жизни и при его активном участии [Погосян], и придется признать, что, несмотря на все видоизменения, этот миф остается актуальным вплоть до настоящего времени; тем более актуальным он был в имперскую эпоху [Осповат, Рогинский]. Одновременно складывался и противоположный миф о Петре — как о правителе, разрушившем национальное бытие, в крайнем выражении — о царе-антихристе, погубившем Святую Русь⁸¹⁷. Как справлялась школа с этой сложной коллизией? Имела ли возможность школьная история в имперскую эпоху не только следовать одному из центральных национальных мифов, но и «демифологизировать» эпоху и личность царя-преобразователя? Могла ли показывать не только достижения этой крайне противоречивой эпохи, но и провалы, не только достоинства, но и недостатки личности самого Петра и страшную жестокость его методов? Для русской школы проблема «демифологизации» особенно важна, поскольку школьный литературный канон был

⁸¹⁷ В антологии «Петр Великий: pro et contra» [Петр] дается достаточно представительная подборка как положительных, так и отрицательных высказываний о Петре деятелей русской науки и культуры XVIII–XX вв. См. также перепечатанную там аналитическую статью А. А. Кизеветтера «Реформа Петра Великого в сознании русского общества», где изложена полемика о Петре и его эпохе в ее динамике (в частности, спор между западниками и славянофилами).

направлен в большей мере как раз на мифологизацию, хотя включал не только пушкинскую «Полтаву» с ее знаменитыми строками:

Была та смутная пора,
Когда Россия молодая,
В бореньях силы напрягая,
Мужала с гением Петра, —

но и «Медный всадник», начинающийся панегирическим «Вступлением» и завершающийся деканонизирующим финалом. Поэтому существенно будет проследить, как вел себя в этом плане исторический курс.

Напомним, что в программу российских гимназий история и, в частности, «отечественная», была введена по «Уставу учебных заведений» 1804 г., но самостоятельное значение русская история как предмет получила в конце 1820-х – в 1830-е гг., после создания первых соответствующих учебников⁸¹⁸. К этому времени официальный миф о Петре получил мощную поддержку со стороны императора Николая I, стремившегося ориентировать свое личное поведение и методы руководства на «патриархальные» методы своего предка⁸¹⁹. Продемонстрировать, как взаимодействовала в этих условиях школьная история с государственным культом Петра — одна из центральных задач настоящей работы. Однако петровская эпоха позволяет «тестировать» школьный курс и по другим важным параметрам, свойственным школьному подходу к историческому процессу (не только в имперскую эпоху):

- а) «милитаризация» и героизация истории, когда войны и военные победы оказываются в центре внимания;

⁸¹⁸ По-видимому, первым было четырежды переизданное (1829–1834) «Начертание истории государства Российского» И. К. Кайданова [Кайданов], лицейского профессора, обучавшего Пушкина истории, автора нескольких учебных пособий как по русской, так и по всемирной истории. Пособие профессора Московского университета и известного историка М. П. Погодина «для училищ» [Погодин 1835] во втором издании [Погодин 1837] уже прямо предназначалось для гимназий. К сожалению, мы вынуждены опустить анализ этих и ряда других пособий. Пользуемся возможностью поблагодарить А. Л. Осповата за ценные указания.

⁸¹⁹ Николай I был гораздо более склонен вспоминать «дубинку» основателя империи, чем его умение выслушивать оппонентов. Из адресованного ему в 1826 г. пушкинского завета в «Стансах»: «Во всем будь прашуру подобен: / Как он неутомим и тверд, / И памятью, как он, незлобен», Николай следовал лишь первой части.

- б) создание благополучной, непротиворечивой картины национального прошлого — «от победы к победе»;
- в) оправдание любых действий своей страны во взаимоотношениях с другими странами;
- г) «царецентричность», т. е. показ эпохи через личность монарха и его деятельность, стремление изображать монарха как великую личность и делать основной акцент на положительных качествах;
- д) трактовка социальной жизни и истории повседневности.

Будем, однако, иметь в виду, что школьная педагогика должна учитывать не только государственный заказ, но и особенности детской и юношеской психологии, для которой характерно и стремление к героическому, и черно-белое восприятие информации, и тяготение к ясным, однозначным оценкам. В этой связи баланс между «положительной» и «негативной» (критической) информацией, касающейся истории родной страны, требует особого внимания.

Мы постарались аргументировать выбор эпохи, теперь постараемся объяснить, в чем состоит смысл обращения к учебникам более чем столетней давности. Для нас выбор диктуется не столько интересом к истории педагогики, сколько возможностью включить эти книги в изучение социальной истории и истории сознания. В частности, важно хотя бы поставить вопрос о том, как школьный учебник как транслятор идеологии влиял, среди множества прочих факторов, на становление мировоззрения тех, кто потом участвовал в русских революциях 1905 и 1917 гг. или же боролся с ними. Ведь гимназию в конце XIX – начале XX вв. заканчивали и будущие революционеры, и контрреволюционеры. Кроме того — и это особенно важно в контексте эстонской истории — среди гимназистов, изучавших историю России по интересующим нас учебникам, были и деятели культуры периода «Ноор-Ээсти», и будущие создатели первой Эстонской Республики, и т. д. К сожалению, вопрос о роли гимназических учебников для становления личностей их читателей — скорее полуриторический, и ясного ответа на него мы не получим из-за отсутствия достаточных данных о рецепции учебников. Но постановка другого вопроса имеет более отчетливые перспективы: мы имеем в виду роль

гимназических учебников имперского периода в становлении советских учебников истории, а следовательно и постсоветских, которые до сих пор не отошли от советского дискурса. Таким образом, от царской гимназии ниточка тянется к современной российской.

Напомним, что в послереволюционной советской школе курс истории был фактически ликвидирован (изучалась лишь история революционного движения). Как показал А. М. Дубровский в главе «От проблем исторического образования к новому облику исторической науки» своей книги «Историк и власть» [Дубровский], в конце 1920-х гг. именно учителя-практики подняли вопрос о восстановлении школьного исторического курса. Против этого резко возражал известный историк М. Н. Покровский:

Я боюсь, что если создадим такой курс истории, якобы новый, он будет очень похож на старый курс, и в конце концов будет та же книжная штука, святцы, но с другими святыми. Прежде были святые цари, министры, благодетели человечества, а теперь великие бунтовщики революционеры, социалисты (цит. по: [Там же: 172]).

Однако закоренелый марксист не учел, что старая модель «государственности», «государствоцентричности», где персонификацией государства является монарх, окажется востребована сталинской эпохой. В диалектике «имперское» / «национальное» вскоре также перешли к дореволюционной трактовке российского (теперь советского) государства как *русского*. Жаркие дискуссии завершились личным вмешательством Сталина и его негласным распоряжением историю в школе изучать и создать советские учебники, взяв за образец старые гимназические пособия [Там же: 180–184; Бранденбергер: 39–86].

Именно Петр стал первым царем, «реабилитированным» советской властью в начале 1930-х гг. в рамках нового имперского канона — «сталинского ампира». Сталин, подыскивая себе исторические прототипы, начал с проецирования себя как раз на Петра, хотя и отрицал это в беседе с немецким писателем Эмилем Людвигом 13 декабря 1931 г. [Сарнов: 17], и только позднее к Петру добавился Иван Грозный. И если Грозный был в послесталинское время из советского

канона удален, то Петр навсегда остался культовым монархом⁸²⁰. Все это только добавляет аргументы в пользу изучения трактовки петровской эпохи в дореволюционных учебниках.

В царской России авторами основных гимназических учебников были университетские профессора, так что школьная история была непосредственно связана с академической, и по этим пособиям можно проследить в том числе этапы трактовки эпохи Петра в историографии.

Обратимся к гимназическому учебнику «Начертание русской истории», автором которого стал профессор Петербургского университета Н. Г. Устрялов (1805–1870), уже заслуживший к тому времени известность своими публикациями важных исторических документов. На основании этого учебника, впервые изданного в 1839 г. и переизданного десятым изданием в 1857-м [Устрялов 1857]⁸²¹, не следует выносить приговора автору как историку. Как заметил Н. Я. Эйдельман, «пока царствовал Николай I, Устрялов издавал, по сути, не историю Петра, а документальный панегирик прапрадеду своего императора» [Эйдельман 1971: 109], однако затем именно консервативный Устрялов издал розыскное дело царевича Алексея. Но в школьном каноне долго царил его панегирический образ Петра, и с этим пришлось считаться авторам гимназических пособий следующего поколения.

Концепция в устряловском учебнике проста: в отсталой полуазиатской Руси является *вдруг* великий преобразователь: «Он был для России незапным лучезарным светилом, которое все грело, оплодотворяло, живило; он расторг оковы нашего невежества, воззвал нас к лучшей жизни гражданской, указал нам наши силы, наши средства, путь, которым должны мы идти неуклонно» [Устрялов 1857: 191]. Под пером автора Петр лишен каких бы то ни было недостатков: «Для блага России он пожертвовал даже родным сыном своим Алексеем Петровичем, отрешив его от престола» [Там же: 217] (то, каким образом это произошло, никак не уточняется). Вопреки очевидности,

⁸²⁰ Любопытно, что теперь в России возрождается и культ Грозного — как это повлияет на школьный канон, покажет будущее.

⁸²¹ С издания 1855 г. было осуществлено современное переиздание [Устрялов 1997]. Вообще большинство учебников, о которых пойдет речь, были переизданы в 1990–2000-е гг.

у Устрялова «Церковь имела в Петре крепкого хранителя и поборника» [Устрялов 1857: 217]. Автор утверждает, что основы русского государства при Петре остались неизменными⁸²², несмотря на европеизацию (которую историк оценивает как меру неизбежную и благотворительную), а источником всех дел являлась личная инициатива царя. Немецкая слобода не упоминается вообще, о роли иностранцев говорится скупо (хотя заграничная поездка Петра в качестве ученика «всего полезного для России» излагается достаточно подробно), вопрос о цене, которую пришлось заплатить за реформы и военные победы, даже не ставится. При такой однозначной установке на панегирик часто применяемая фигура умолчания оказывается неизбежной.

Начавшееся царствование Александра II ввело в школьную практику новые учебники; первым стала «Учебная книга русской истории» профессора Московского университета С. М. Соловьева, написанная в 1859–1860 гг. [Соловьев С. 1999]⁸²³. Хотя сам ученый в своей университетской «Истории России с древнейших времен» еще не дошел тогда до петровской эпохи, однако выраженная в учебнике концепция в главных чертах и далее осталась у него неизменной. Учебник Соловьева значительно больше по объему устряловского, соответственно, и степень подробности в изложении материала — иная. Общая концепция — создание новой России из полуазиатской Руси — как будто та же, что и у Устрялова. Однако при этом подчеркивается связь дела Петра с предшествующими царствованиями. Это вообще главная идея Соловьева, заключающаяся в том, что реформы Петра явились органической частью русского исторического процесса⁸²⁴. Именно поэтому вопрос о методах проведения реформ выходит на первый план. Прямо говорится об их высокой цене, вызвавшей народные восстания:

⁸²² Характерно, как Устрялов умело включает в свое повествование триаду Уварова, составляющую основу государственной идеологии: «С наступлением XVIII века Россия и изнутри, и извне принимает новый вид: основные начала народности остаются неприкосновенными: та же чистая вера, наследованная от православного востока; то же понятие о власти единой, самодержавной, те же звуки русского языка господствуют в нашем отечестве» [Устрялов 1857: 190].

⁸²³ Всего до революции вышло 14 изданий этого учебника, последнее — в 1915 г.

⁸²⁴ Концепция об органическом характере развития русской истории была высказана С. М. Соловьевым еще в его диссертации «История отношений между русскими князьями Рюрикова дома» (1847).

Время Петра, которое нам теперь издали представляется таким блестящим, было одним из самых тяжелых времен для русского народа: для ведения продолжительной и трудной войны и вместе для новых учреждений требовались большие пожертвования, а средства страны были скудны; тяжки были рекрутские наборы, налоги денежные... [Соловьев С. 1999: 412].

Соловьев уже не избегает ни прямого разговора о положительной роли иностранцев [Там же: 399], ни критики в адрес личности царя. Он рассказывает об испуге и бегстве Петра в Троицкий монастырь в 1689 г. во время стрелецкого бунта [Там же: 400]; о личной ошибке в организации Прутского похода [Там же: 418], о жестокости в ведении Северной войны [Там же: 410 и др.], о деле «несчастливого» царевича Алексея [Там же: 437–439]. Правда, автор всегда стремится объяснить причины тех или иных действий Петра, ибо общая трактовка остается панегирической. Соловьев однозначно трактует европеизацию как положительное явление. Знаменательна его прямая полемика с позицией славянофилов по вопросу о бритье бород и о национальной самобытности:

Сбритьем бород наносился сильный удар той узкой, мелкой народности, которая состоит в одном внешнем отличии <...>, которая, отдаляя народ от других народов, препятствует его просвещению, препятствует, следовательно, основывать свою народность на внутренних духовных началах, прояслять свою народность в великих произведениях духа [Там же: 407].

Итак, в канун великих реформ Александра II, в том числе и гимназической реформы 1864 г., учащиеся получили более разносторонний взгляд на ключевую эпоху русской истории.

Следующим и самым распространенным до революции гимназическим учебником стало пособие другого преподавателя Московского университета, историка Д. И. Иловайского⁸²⁵, созданное практически в одно время с соловьевским в 1860 г. И сам ход повествования, и концепции учебников во многом близки. Подчеркнуто, что европеизация и многие реформы были начаты предшественниками Петра,

⁸²⁵ Характерно, что вскоре Иловайский полностью переключился на создание школьных пособий, покинул университетскую кафедру и зарабатывал изданием учебников большие деньги.

но недостаточно энергично и не могли преодолеть отсталости Руси. Роль иностранцев, ученичество у Запада преподносятся в положительном контексте, но по сравнению с Соловьевым Иловайский более акцентирует конфликт Петра с народом: «...царь за свои нововведения и крутые меры должен был выдерживать почти постоянную борьбу с народным неудовольствием» [Иловайский]. Пожалуй, более ярко обрисована и жестокость Петра:

...недовольный розыском Шеина Петр приказал снова допрашивать стрельцов под страшными пытками. <...> Трупы казненных стрельцов оставались неубранными целые пять месяцев к ужасу народа. Красная площадь была покрыта обезглавленными, а стены Белого и Земляного города унизаны повешенными. На Девичьем поле некоторые стрельцы висели против самых окон царевны Софьи с челобитными грамотами в руках [Там же].

Однако Иловайский стремился уравновесить негативные и позитивные подробности. Так, он приводит отсутствовавшие у Соловьева легендарные слова Петра перед Полтавским сражением: «А о Петре <...> ведайте, что ему жизнь не дорога, жила бы только Россия во славе и благоденствии» [Там же].

Давая общую характеристику петровским реформам, Иловайский критичен и не склонен оправдывать наступления царя на национальную самобытность:

Преобразования Петра были направлены на усвоение европейских обычаев и учреждений. Иноземные обычаи и учреждения, переносимые на русскую почву, не всегда, впрочем, сообразовались с естественными условиями государства и с характером народа. Многие благие по своей цели указы, не опираясь на известный уровень образованности или на привычки народа, скоро теряли свою силу и подвергались злоупотреблениям. Наконец, излишнее поклонение всему иностранному и пренебрежение народным чувством принесли немалый вред русскому национальному самосознанию [Там же].

И все же итог и в этом учебнике оказывается положительным: «...беспримерная в истории деятельность Петра сообщила Русскому государству новую жизнь и новые силы, и едва ли какой-либо государь нового мира имеет большие права на наименование Великого» [Там же].

Именно учебник Иловайского (особенно его краткий вариант)⁸²⁶ считался до революции наиболее «лояльным». Характерно, что первый учебник русской истории на эстонском языке был переводом-переделкой именно с Иловайского [Ilowajiskij]. Но самое знаменательное, что именно гимназический Иловайский был любимым учебником товарища Сталина, который признавался: «Мне нравится больше всего как писал Дмитрий Иванович Иловайский» (цит. по: [Дубровский: 304]), что не помешало вождю оставить на принадлежавшем ему экземпляре учебника выразительную запись: «Дурак Иловайский!» [Илизаров: 81]⁸²⁷.

Гимназический учебник ученика Соловьева, профессора Московского университета В. О. Ключевского был издан в 1899 г. (в 1917 г. появилось восьмое издание), хотя его конспекты по отдельным темам выходили в свет еще в 1870-е гг. Учебник краток, почти конспективен, лишен ярких подробностей и прямых оценок. Повествование в нем строится не биографически-тематически, а проблемно и призвано вызвать ученика к соразмышлению. Уже начало параграфа «Реформы Петра Великого» звучит неожиданно: «При первом взгляде на преобразовательную деятельность Петра она представляется лишенной всякого плана и последовательности. <...> Видны цели реформы, но не всегда уловим ея план» [Ключевский: 131]. И далее автор предлагает рассмотреть реформы в связи с «гнетом обстоятельств», разворачивая перед учениками петровские преобразования не в хронологической, а в реконструируемой логической последовательности. Совершенно очевидно, что Ключевский подразумевает достаточно высокий уровень предварительной подготовки учащихся — такой сжатый учебник не может быть основным, но может служить прекрасным дополнительным пособием, например, для подготовки к экзамену.

⁸²⁶ Учебники Иловайского существовали в дореволюционной школе во многих вариантах, см., в частности, «Руководство к русской истории. Средний курс, (изложенный по преимуществу в биографических чертах)». Этот учебник был предназначен для третьего класса гимназии. В 1916 г. вышло 44-е изд. По сути, это была вариация «Кратких очерков», отличавшаяся от своего прототипа в деталях, но не общей концепцией.

⁸²⁷ К какому времени принадлежит эта запись, сделанная на последней странице пятого издания «Руководства к русской истории...» (1874), неясно.

Автор не останавливается на личности преобразователя, зато побуждает разносторонне анализировать его дело. Общая концепция остается и у Ключевского неизменной: петровские реформы были неизбежны и в целом конструктивны.

Учебник профессора Петербургского университета академика С. Ф. Платонова создавался в конце 1900-х гг. и сразу приобрел большую популярность⁸²⁸, несмотря на свой солидный объем. Никакой «смены вех» в нем не происходит: еще с большими подробностями автор разворачивает концепцию Соловьева-Ключевского, даже усиливая линию преемственности в политике европеизации и учения у иностранцев:

Близость этих «немцев» к Петру не должна нам казаться удивительной и необычной. Московский двор в то время широко пользовался услугами западноевропейцев. Маленького Петра лечили доктора-немцы; в вычурных садах царя Алексея он видел немцев-садовников; всякия технические поделки во дворцах исполнялись мастерами-немцами <...>. Немецкая слобода <...> была расположена очень близко от села Преображенского; было очень просто и легко послать туда за всяким делом... [Платонов: 269–270].

Ср. также: «В своем стремлении овладеть берегами Балтийского моря Петр явился продолжателем политики всех предшествовавших ему московских царей». Платонов отрицает «революционность» реформ: «Петр не совершил никакого государственного переворота» [Там же: 293]. Автор прямо говорит о гениальности Петра, но не избегает и разговора о его нетерпении, жестокости, о спонтанности реформ, даже о хаосе, возникавшем при таком в управлении. Неоднократно упоминается и о попойках, разгуле царя:

Петр охотно устраивал разного рода публичные церемонии и праздники, показывая народу образчики общественных торжеств на европейский лад. В особенности любил он уличные маскарады, состоявшие из мифологических и этнографических шествий и картин <...> по грубости нравов той эпохи подобныя торжества иногда переходили в мало назидательный разгул [Там же: 308].

⁸²⁸ Он вышел десятым изданием уже после революции, в 1918 г., был переиздан в Праге в 1924 г.

Более подробно говорится о процессе закрепощения крестьян, даны более детальные сведения о тяготах преобразований, о вызванных ими восстаниях, о неудачах, о прозвании Петра антихристом. Однако эти негативные факты соседствуют с доказательствами благотельности для России европеизации и выхода к Балтийскому морю. Военные победы однозначно трактуются всеми авторами как достижения. «Победный» дискурс вообще оказывается в гимназических учебниках основным при изложении военных конфликтов⁸²⁹.

Хотелось бы подчеркнуть, что центральным оставался именно вопрос об отношении к европеизации. С точки зрения официальной идеологии, он долгое время не подвергался сомнению. Славянофилы со своей апологией бороды и допетровской «русскости» не вызывали симпатии Николая I, да и Александра II (его бакенбарды были данью европейской моде, а не «русским» обычаям)⁸³⁰. Общественное мнение, однако, уже не было столь единодушно: формировался русский национализм, что могло привести (и отчасти привело) к разочарованию в европейском пути для России. Но историки-авторы учебников истории твердо ориентировали своих читателей на восприятие европеизации как блага. Подчеркивая наступление петровского государства на частную жизнь граждан (что вызывало осуждение еще у Карамзина в записке «О древней и новой России»), жестокость его методов, конфликт с народом, авторы ставили своих читателей-учеников перед этими проблемами, но давали понять, что достигнутые результаты оправдывали жертвы. Академическим историкам, являвшимся одновременно и авторами гимназических учебников, трудно отказаться в ясно выраженной позиции, которую нельзя свести к механической трансляции официальной идеологии.

⁸²⁹ Интересно отметить, что Платонов первым из авторов учебников упоминает о том, что Россия, кроме военной победы, заплатила Швеции два млн. ефимков за владение Балтийскими провинциями.

⁸³⁰ Начиная с Александра III ситуация и в правительственных кругах начала осложняться (не будем сейчас углубляться в детали, чтобы не отклоняться от темы).

Начиная с 1870-х гг. выросло число гимназических учебников, создававшихся учителями-практиками⁸³¹. Хотя историк Н. И. Кареев и отзывался скептически о появившихся тогда учебниках С. Е. Рождественского (см. ниже) и И. И. Беллярмина [Беллярминов], но все же признал, что после Иловайского, «столько десятилетий безраздельно царившего в средней школе» [Кареев: 2], наличие множества разных пособий и, следовательно, расширение возможности выбора оказало положительное влияние на преподавание истории. Правда, Кареев был озабочен не столько концептуальными различиями, сколько стилем изложения, дозировкой материала и методами преподавания.

Из всего разнообразия учебников, которые мы не имеем возможности охватить во всей полноте⁸³², выберем один из самых стабильных и популярных, выдержавший после первого в 1869 г. около 20 изданий. Это курс Сергея Егоровича Рождественского (1832–1891)⁸³³, преподавателя ряда петербургских военно-учебных заведений и гимназии,

⁸³¹ Об истории гимназического образования см. классическую работу [Алешинцев], более подробно о ситуации в гимназическом историческом образовании после реформы 1864 г. и в последующий период см. исследования [Поникарова; Шапарина].

⁸³² Из-за недостатка места оставим в стороне учебник директора Нарвской, а затем ряда петербургских гимназий, преподававшего историю и географию детям Николая II, Константина Алексеевича Иванова (1858–1919) [Иванов К.]. После первого издания в 1906 г. учебник выдержал до революции пять переизданий. Многие из пособий представляют любопытное культурное явление — например, учебник этнографа и историка, фактически — самоучки, Александры Яковлевны Ефименко (1848–1918), первой женщины, получившей степень доктора *honoris causa* по истории (от Харьковского университета) и в 1911 г. ставшей профессором Высших женских курсов в Петербурге. Ее памяти посвятил прочувственный некролог С. Ф. Платонов. Учебник [Ефименко] выдержал в 1911–1918 г. семь изданий и был переиздан в 2012 г. Вообще дать даже выборочный обзор гимназических пособий не представляется возможным, с одной стороны, из-за отсутствия соответствующей библиографии и, с другой, из-за воистину огромного их количества. Приходится учитывать и то обстоятельство, что почти идентичные пособия одного автора переиздавались под разными заглавиями для разных классов (что происходило из-за перемен в программах). Например, А. Я. Ефименко сначала написала «Учебник русской истории: для старших классов средне-учебных заведений» (СПб., 1909) и потом создала его более популярный вариант для более разнообразной аудитории [Там же]. Варианты учебных пособий Иловайского, Рождественского, Беллярмина и др. могли бы стать предметом специального исследования.

⁸³³ Происходил из священнической семьи и учился в Главном педагогическом институте одновременно с Н. А. Добролюбовым.

директора народных училищ Санкт-Петербургской губернии [Рождественский]⁸³⁴. Книга богата по материалу и ставит историю петровской Руси / России в контекст истории соседей — Турции, Польши, Швеции. Общая направленность по сравнению с предшествующими учебниками не меняется: европеизация и петровские реформы в целом подаются как необходимые и неизбежные⁸³⁵. Бóльшая «благонамеренность» таится в деталях: автор не подчеркивает противоречий личности Петра, избегает компрометирующих его эпизодов (например, панического бегства в Троицкую лавру в 1689 г., «мало назидательного» разгула и пр.). Однако Рождественский не избегает разговора о жестоких методах, в частности, примененных в расследовании стрелецкого бунта, и о последовавших казнях: «Более тысячи человек было повешено, обезглавлено, колесовано. Около двухсот стрельцов было повешено под Новодевичьем монастырем, перед кельями Софьи <...>» [Там же: 270], даже упоминает о безуспешном заступничестве патриарха за казнимых. Однако автор неизменно подчеркивает вынужденный характер этой жестокости⁸³⁶. Так, он цитирует Нартова, который раскрывает другое — милостивое — лицо Петра: «Сколько снисходил он <Петр. — Л. К.> слабостям человеческим, прощал преступлений, не заслуживающих милосердия» [Там же]. Кратко останавливаясь на деле царевича Алексея, Рождественский переходит на почти устряловские интонации и способ изложения: «...великий преобразователь, не останавливавшийся ни перед какими препятствиями для возвышения России, не пощадил ни жены, ни

⁸³⁴ В 1997 г. учебник был переиздан тиражом 40 тыс. экз. в серии «Учебники дореволюционной России по истории». У Рождественского имелась и книга для народного чтения «О Петре Великом», изданная Постоянной комиссией для народных чтений (СПб., 1872), к 200-летию со дня рождения Петра. Комиссия была учреждена по высочайшему повелению министром народного просвещения.

⁸³⁵ Ср.: «Познакомившись с жизнью западных европейцев, убедившись лично, как далеко отстал от них умный и смысленный русский народ на пути образования и промышленности, Петр энергично взялся за преобразование России на манер европейской. <...> Петр воспретил носить бороду и длинные одежды, которые, между прочим, мешали сближению наших предков с иноземцами» [Рождественский: 281].

⁸³⁶ Рождественский трактует жестокость не как черту личности Петра, а как черту эпохи, причем проявлявшуюся в борьбе против врагов власти, приводя примеры жестокости со стороны современников царя — Софьи [Рождественский: 261] и Карла XII: «Шведский король велел колесовать Паткуля, как изменника» [Там же: 272].

сына: Евдокия была заключена в монастырь; сына <...> предал суду и заключил в крепость, где царевич скоро и кончил жизнь» [Рождественский: 289].

Рождественский старается акцентировать внимание на тех «человеческих» свойствах Петра, которые могли возбудить к нему симпатии старших подростков, например: «На 16 году Петр с трудом выводил буквы и писал с самыми грубыми ошибками, как это видно из его учебных тетрадок, дошедших до нас» [Там же: 264]. Однако далее автор с явным удовольствием рассказывает о том, как «потешные» игры юного царя положили основу будущим армии и флоту. Удачным с этой точки зрения представляется сопоставление с Карлом XII, который якобы:

...ничем серьезным не занимался, не хотел ничему учиться, все время проводил на охоте, да в разных школьнических проделках и безрассудном удалстве. Так, напр., во дворце устраивал охоту за зайцами; гуляя вечером по городу, бил стекла в домах обывателей, отрубал головы баранам и телятам; однажды с другом своим <...> переломал в придворной церкви лавки и заставил всех молиться стоя [Там же: 271].

Не будем сейчас обсуждать, насколько справедлива такая характеристика⁸³⁷, но автор не стремится сделать из Карла карикатурную фигуру, он тут же оговаривает: «Но в душе юного короля таились громадные силы и нападение врагов вызвало их к деятельности» [Там же].

Рождественский говорит и о народных тяготах, но оправдывает их: «Вследствие тяжких налогов и податей, *необходимых для ведения трудной и продолжительной войны*, народ при Петре страшно страдал и беднел. Многие, не видя конца страданиям, убежали» [Там же: 274] (выделено нами; см. также: [Там же: 272–273]); «Крестьяне при Петре сделались полными рабами помещиков, на землях которых они жили» [Там же: 284]; число раскольников увеличилось. Автор не скрывает, что народ не понимал причин и сути преобразований; имеется намек и на культурный раскол нации при Петре [Там же: 285].

⁸³⁷ Она отчасти справедлива, но одностороння. Известно, что, несмотря на пристрастие к охоте, грубые забавы [Григорьев: 50–52], Карл был человеком разносторонне образованным [Там же: 20–26], религиозным, с повышенным чувством долга.

Таким образом, автор широко распространенного «учительского» учебника С. Е. Рождественский в целом следует руслу, проложенному академическими авторами, и его позиция — не исключение среди многочисленных пособий, созданных школьными педагогами. Для контраста обратимся теперь к альтернативным пособиям, которые были созданы оппозиционерами и предназначались для специальной аудитории.

Леонид Эммануилович Шишко (1852–1910), революционер-народник из кружка «чайковцев», четыре года проведенный в одиночном заключении⁸³⁸, написал и издал в Лондоне в 1900 г. книгу для взрослых «Рассказы из русской истории» — общедоступные рассказы для чтения в рабочих кружках и для самообразования. Она была переправлена в Россию, после 1905 г. переиздавалась на родине под разными заглавиями [Шишко 1906; Шишко 1917] и была популярна; ее издания выходили и после революции 1917 г. Эпиграф «В борьбе обрешь ты право свое!» определяет авторскую установку: повествование призвано освободить потенциального народного читателя от царистских иллюзий, показать, как несправедлив самодержавный строй, который специально держит народ в рабстве, бедности и невежестве, а также призвать к борьбе за свободу. И о Петре сказано просто и ясно:

Петр был от природы человек большого ума. Когда он понял, чего не доставало русскому государству, он не щадил ни себя, ни других, чтобы все перестроить по-новому. Но Петр прежде всего был царь, поэтому думал лишь о своей, царской пользе. Ему надо было сделать сильным свое государство и иметь много денег в казне, а до народа ему было мало дела [Шишко 1906: 56], —

и далее эта нехитрая мысль варьировалась на разные лады.

В 1909 г. была опубликована общедоступная хрестоматия с картинками «Рассказы по русской истории», одним из редакторов которой был С. П. Мельгунов, преподаватель истории в частных гимназиях

⁸³⁸ В 1889 г. Шишко бежал с поселения за границу, основал «Фонд вольной русской прессы», одним из изданий которого и были его собственные книги, направленные на просвещение рабочей аудитории.

Москвы и известный политический деятель⁸³⁹. Пособие, по мысли авторов, предназначалось для взрослых слушателей воскресных школ, но также и для «младших классов средних учебных заведений», для городских школ и домашнего чтения. Таким образом, составители рассматривали свою книгу и как альтернативное школьное пособие. В «Рассказах» [Мельгунов и др.] выбран совершенно иной, по сравнению с тогдашними гимназическими учебниками, аспект — жизнь не государства, а его обитателей. В результате в главе «Петровское время» мы встречаем живой, расцвеченный яркими цитатами *рассказ* об изменениях в образе жизни разных слоев российского населения, но он почти сразу превращается в повествование о народных тяготах. Крутой нрав, торопливость, нетерпение, жестокость Петра — обо всем этом упоминали и официальные учебники, но здесь это становится главной темой. Делается акцент на страшных пытках, которым подвергали заключенных [Там же: 298–299]; прямо сказано, что царевич Алексей умер под пытками [Там же: 320]. Ужасы строительства Петербурга [Там же: 300–303], тяжкие поборы и налоги, бесконечные жертвы и ненависть народа к царю — антихристу и мироеду [Там же: 323–325], неуважение царя к православной вере, безобразия всепьянейшего собора⁸⁴⁰, гонения на старообрядцев — другими словами, все, что может вызвать негативную реакцию в адрес Петра, — дано со всевозможными подробностями.

В детальной характеристике личности Петра говорится и о его любознательности, уме, редком трудолюбии, демократизме [Там же: 309–310], но всем ходом повествования его действия подвергнуты недвусмысленному осуждению. При этом сама реформа оценивается как безусловно необходимая, и ярко описаны преимущества европейской жизни перед русским варварством. Однако и здесь не обошлось без замечания: «Петр слепо поклонялся Европе, стремился уничтожить

⁸³⁹ С. П. Мельгунов был членом партии кадетов, а затем состоял в народно-социалистической партии, в будущем активно боролся с большевизмом. Был выслан из Советской России в 1922 г. и написал в эмиграции известную книгу «Красный террор».

⁸⁴⁰ «Бывало, на первой неделе поста, когда богобоязненные москвичи посвящали все свое время постам и молитвам, “всепьянейший собор” Петра в назидание верующим устраивал шуточную покаянную процессию <...>. Такое подражание церковному богослужению в глазах народа было богохульством и поруганием веры» [Мельгунов и др.: 320].

все национальное, русское переделать по западному образцу. Это сказывалось даже в мелочах — в ненависти к тем платьям и к тем длинным бородам, которые привыкли носить русские» [Мельгунов и др.: 320]. Полностью отсутствует и победный военный дискурс: нет ни взятия Азова, ни Полтавы, ни морских побед, что в других учебниках являлось противовесом негативной информации, объяснением и оправданием народных тягот.

Таким образом, в альтернативных пособиях мы имеем дело с отчетливой оппозицией официально принятой точке зрения. Сдвиг особенно заметен при сопоставлении этих книг с учебником Платонова, также создававшимся после революции 1905 г.: факты те же, акценты совершенно иные и отчетливо «агитационные», антимонархические. Тем интереснее и характернее, что когда в 1930-е гг. под руководством Сталина в советской школе был восстановлен курс истории, то ориентировались вовсе не на эти альтернативные книжки. Уже говорилось выше со ссылкой на исследование А. М. Дубровского, что по личному указанию вождя за основу новых учебников были взяты старые гимназические пособия. В результате в первом учебнике для средней школы 1940 г. под редакцией А. М. Панкратовой, где периодизация Новой истории дается по царствованиям (см. оглавление [Панкратова: 271–272]) и приводится родословная таблица династии Романовых [Там же: 270], многие страницы, касающиеся петровской эпохи, трудно отличить от соответствующих мест у Иловайского: то же биографическо-тематическое повествование, с большим количеством разнообразных подробностей и победным военным дискурсом. При описании победы под Полтавой воспроизведены легендарные слова Петра: «Воины! Вот пришел час, который решит судьбу отечества. Итак не должны вы помышлять, что сражаетесь за Петра, но за государство, Петру врученное, за род свой, за отечество»⁸⁴¹ и т. д. [Там же: 19]. Победа в Северной войне характеризуется как огромное достижение с опорой на цитаты из Маркса [Там же: 22–23], даже

⁸⁴¹ Эти же слова выкрикивает, мчась на коне, под гром выстрелов Николай Симонов, исполнявший роль Петра в фильме В. Петрова «Петр I» (1937–1938). Понятно, что эти апокрифические слова как нельзя лучше соответствовали сталинскому пафосу государства, руководимого сильным вождем.

статус империи вызывает удовлетворение: «Это новое название свидетельствовало о росте могущества и силы русского государства» [Панкратова: 23].

Реформы Петра также вызывают одобрение в советском учебнике, и в этом авторы опираются на цитаты из Сталина [Там же: 23–24]. Вообще, если не считать такого рода ссылок и фраз типа: «В результате произведенной реформы Петр создал крепкий государственный аппарат для обслуживания нужд господствующих классов» [Там же: 30], никакой особой «советскости» не наблюдается. Более того, к врагам петровского дела авторы относятся даже более сурово, чем их дореволюционные коллеги. Конечно, этими противниками оказываются теперь «остатки прежней знати и части духовенства», «крупные землевладельцы из родовитых фамилий», презиравшие «худородных» выдвиженцев Петра, именно они распространяли слухи, что он «антихрист» [Там же: 31]. Алексей прямо объявлен «изменником родины» — по словам авторов, он «мечтал поднять бунт» против отца [Там же: 32]. О его конце сказано примерно так, как у Рождественского: «Царевич умер в тюрьме вскоре после приговора» [Там же]. Петровский миф как нельзя лучше пришелся ко двору в сталинской школе. Опасения М. Н. Покровского оправдались: новый курс был очень похож на старый, а в случае Петра даже больших оговорок делать не потребовалось. Личность Петра удостоилась высокой характеристики, хотя были подчеркнуты и его грубость и жестокость [Там же: 35–36].

Таким образом, авторы дореволюционных гимназических учебников, а вслед за ними и авторы первого советского учебника для средней школы, различаясь в акцентах и деталях, говорили о Петре как о великом монархе, стремились показать его дело как исторически прогрессивное и полезное. Он не был представлен «земным божеством» (по слову Ломоносова): авторы не скрывали ни отрицательных личных качеств преобразователя, ни неудач, ни слишком высокой цены его реформ, но государственный миф о Петре — создателе новой России в учебниках закрепился.

Однако обратим внимание на то, что рассмотренные нами гимназические учебники предлагали ученикам далеко не однородный

материал о Петре и его царствовании, и далее восприятие конкретного ученика зависело уже от установок школы, учителя, а также культурной среды, в которой он воспитывался. Совершенно очевидно, что результат в каждом отдельном случае мог быть неоднозначным. Подчеркнем также, что дореволюционная школа в целом двигалась по пути развития у учеников критического мышления на материале исторического курса, отказа от идеологизации, которой потом неуклонно требовала советская школа. Последняя гимназическая программа, составленная в 1915 г. и по условиям военного и революционного времени так и оставшаяся на бумаге, ясно демонстрирует новые установки. В ней предметы делились на «образовательные» и «воспитательные», причем история была причислена к образовательным, наряду с Законом Божиим, русским языком, математикой, географией и естествоведением. К «воспитательным» были причислены предметы практические — рисование с черчением, пение (и музыка), физические упражнения (гимнастика, танцы, ручной труд) [Программа: 4]. Принятое деление не исключало, однако, постановки перед курсом истории морально-воспитательных задач, в том числе патриотических. Это, впрочем, относилось только к младшей ступени, и следует обратить внимание на то, сколь осторожно и мудро формулируются эти задачи:

Преподавание истории на младшей ступени имеет своей воспитательной целью вызвать в детях живой интерес к прошлой жизни родного народа, развить этот интерес до возможной сознательности и тем самым упрочить детскую любовь к родине. <...> Необходимо, однако, помнить, что высокая воспитательная цель исторического преподавания не должна и не может достигаться иначе, как путем правдивого ознакомления детей с событиями и образами прошлого <...>. Отрешенные от исторической действительности назидательные речи преподавателя с нравоучениями на патриотические моральные темы, внося в учебное дело нежелательную и вредную фальшь, извратили бы доброе воспитательное средство и повели бы к прямому педагогическому злу [Там же: 83].

На старшей ступени обучения ставилась задача «вызвать в учащихся историческое отношение к жизни, развить в них историческое понимание» [Там же: 86]. Авторы программы отмечали, что «не только

лучшие, но даже и средние ученики и ученицы выпускного класса знакомятся с трудами известных ученых, как Соловьев, Ключевский⁸⁴² и др.» [Программа: 87], и делали выводы, что нужно подробнее знакомить гимназистов с достижениями исторической науки, а также, например, с борьбой «западников и славянофилов по отношению к древней русской истории и к реформе Петра Великого» [Там же]. Другими словами, русская школа двигалась в направлении проблематизации курса истории, столкновения различных точек зрения. Ученикам предлагалось читать сборники документов, делать самостоятельные доклады на обобщающие темы — «рост территории, развитие верховной власти, крестьянский вопрос и т. п.» [Там же]. Понятно, что эти темы выделены не случайно — это актуальнейшие вопросы российской жизни и политики конца империи, которые могли бы вызвать самые разные по характеру рассуждения, что и входило в задачу тех, кто эти темы предлагал. Учеников хотели научить думать и самостоятельно анализировать окружающую действительность.

Подробное изучение программы 1915 г., как и постановлений Всероссийского съезда учителей 1916 г. (где, в частности, была поставлена задача введения в России обязательного обучения грамоте, а затем и введения обязательного среднего образования), показывает, что российское образование ожидали коренные изменения. Можно только сожалеть о том, что это развитие было прервано революцией и установлением советской власти, закрепостившей школу и надолго отбросившей назад развитие школьной истории, как и исторической науки в целом. Можно также сказать, что задачи, поставленные перед школьным курсом истории в программе 1915 г., не устарели и по сей день.

2017

⁸⁴² Подразумевались, конечно, не гимназические учебники этих авторов, а их академические труды.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ВИМАИВ и ВС – Архив Военно-исторического музея артиллерии, инженерных войск и войск связи (Санкт-Петербург)

ГАРФ – Государственный архив Российской Федерации (Москва)

РГВИА – Российский государственный военно-исторический архив (Москва)

РГИА – Российский государственный исторический архив (Санкт-Петербург)

РГАЛИ – Российский государственный архив литературы и искусства (Москва)

РО ИРЛИ – Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (Санкт-Петербург)

ОР РНБ – Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (Санкт-Петербург)

РО ГТБ СПб – Санкт-Петербургская государственная Театральная библиотека. Отдел рукописей и редких книг

ЭИА – Исторический архив Эстонии

ЛИТЕРАТУРА

Аверинцев 1980 – *Аверинцев С. С.* Агасфер // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. М., 1980. Т. 1.

Аверинцев 1988 – *Аверинцев С. С.* Размышления над переводами Жуковского // Жуковский и литература конца XVIII–XIX века. М., 1988.

Автухович – *Автухович Т. Е.* Поэзия риторики: очерки теоретической и исторической поэтики. Минск, 2005.

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.* Собрание сочинений: В 3 т. М., 1986.

Акты Арх. – Акты, собранные в библиотеках и архивах Российской империи археографической экспедицией Императорской Академии наук. СПб., 1836. Т. 2: 1598–1613.

Александров – Подробные правила и учебные программы женских гимназий и прогимназий Министерства Народного Просвещения со всеми последними дополнениями и разъяснениями / Сост. В. Александров. Одесса, 1910.

Александрова – *Александрова И. В.* Драматургия А. А. Шаховского. Симферополь, 1993.

Алексеев М. 1984 – *Алексеев М. П.* Пушкин и наука его времени // Алексеев М. П. Пушкин: Сравнительно-исторические исследования. Л., 1984.

Алексеев М. 1987 – *Алексеев М. П.* Пушкин и мировая литература. Л., 1987.

Алексеев П. 1916 – *Алексеев П.* Правила и программы всех классов реальных училищ Ведомства Министерства Народного Просвещения. Одесса, 1916.

Алексеев П. 1917 – *Алексеев П.* Правила и программы всех классов мужских гимназий и прогимназий Ведомства Министерства Народного Просвещения. Одесса, 1917.

Алешинцев – *Алешинцев И.* История гимназического образования в России (XVIII и XIX век). СПб., 1912.

Алферов – *Алферов А. Д.* В. А. Жуковский: Биографический очерк. М., 1902.

Алферов, Грузинский – *Алферов А., Грузинский А.* Сборник вопросов по истории русской литературы (Курс средней школы). 10-е изд. М., 1915.

Альтшуллер 1984 – *Альтшуллер М.* Предтечи славянофильства в русской литературе (Общество «Беседа любителей русского слова»). Ann Arbor, 1984.

Альтшуллер 1996 – *Альтшуллер М. Г.* Эпоха Вальтера Скотта в России: Исторический роман 1830-х годов. СПб., 1996.

Ангальт 1829 – Искусство учиться прогуливаясь, или Ручная энциклопедия для воспитания, составленная Графом Ангальтом, изданная Сергеем Глинкою. М., 1829.

Ангальт 1883а – *Ангальт Ф. А.* Рекреационная зала // Педагогический сборник. 1883. № 4.

Ангальт 1883б – *Ангальт Ф. А.* Говорящая стена // Педагогический сборник. 1883. № 6.

Андерсон – *Андерсон Б.* Воображаемые сообщества: Размышления об истоках и распространении национализма. М., 2001.

Андроников – *Андроников И. Л.* Исторические источники «Вадима» // Андроников И. Л. Лермонтов: Исследования и находки. М., 1977.

Арапов – *Арапов П.* Летопись русского театра. СПб., 1861.

Арзуманова 1964 – *Арзуманова М. А.* Русский сентиментализм в критике 90-х годов XVIII в. // Русская литература XVIII в.: Эпоха классицизма. М.; Л., 1964.

Архангельский – *Архангельский А.* Огнь бо есть. Словесность и церковность: литературный сопромат // Новый мир. 1994. № 2.

Бабинцев 1956 – Неизвестные рукописи пьес И. А. Крылова / Публ. С. М. Бабинцева // Театральное наследство: Сообщения. Публикации. М., 1956.

Бабинцев 1969 – *Бабинцев С. М.* И. А. Крылов. Новые материалы (из архивных разысканий) // Русская литература. 1969. № 3.

Базаров – *Базаров И. И.* Из «Воспоминаний протоиерея» // В. А. Жуковский в воспоминаниях современников. М., 1999.

Байрон – *Байрон Д. Г.* Избранные произведения: В 2 т. М., 1987. Т. 1.

Бантыш-Каменский – *Бантыш-Каменский Д. Н.* Биографии российских генералиссимусов и генерал-фельдмаршалов. СПб., 1840. Ч. 1.

Батюшков – *Батюшков К. Н.* Опыты в стихах и прозе. М., 1978.

Белинский. ПСС-13 – *Белинский В. Г.* Полное собрание сочинений: В 13 т. М., 1953–1959.

Белинский-9 – *Белинский В. Г.* Собрание сочинений: В 9 т. М., 1976–1982.

Беллярминов – Элементарный курс всеобщей и русской истории / Сост. И. Беллярминов. 42-е изд. СПб., 1914.

Белякова – *Белякова З.* Великий князь Алексей Александрович: За и против. СПб., 2004.

Берков – *Берков П. Н.* История русской комедии XVIII в. Л., 1977.

Бернштейн – *Бернштейн Н.* История национальных гимнов: Русский. Английский. Бельгийский. Сербский. Французский. Черногорский. Японский. Пг., 1914.

Берх – *Берх В.* Царствование царя Михаила Федоровича. СПб., 1832. Т. 1–2.

Бестужев – *Бестужев-Марлинский А. А.* Сочинения: В 2 т. М., 1958.

Бетеа – *Бетеа Д.* Воплощение метафоры: Пушкин, жизнь поэта. М., 2003.

Библейская история – Библейская история: сокращенно извлеченная из священных книг Ветхого и Нового Завета / Протоиерей Иоанн Базаров. СПб., 2007.

Библиотека – Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Томск, 1984. Ч. 2.

Благой – *Благой Д. Д.* Творческий путь Пушкина (1826–1830). М., 1967.

Блум – *Блум Г.* Западный канон: Книги и школа всех времен. М., 2017.

Бобров – *Бобров С. С.* Патриоты и Герои, везде, всегда и во всяком // Лицей. 1806. Ч. II. Кн. 3.

Бокадорова – *Бокадорова Н. Ю.* Традиция издания и комментирования «Грамматики Пор-Рояля» во Франции // Грамматика общая и рациональная, содержащая основы искусства речи, изложенные ясным и естественным образом, толкование общего в языках и главные различия между ними, а также — многочисленные новые замечания о французском языке, написанная Антуаном Арно и Клодом Лансло. М., 1990.

Бранденбергер – *Бранденбергер Д.* Сталинский руссоцентризм: Советская массовая культура и формирование русского национального самосознания (1931–1956 гг.). 2-е изд., перераб. и доп. М., 2017.

Брокгауз – Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. СПб., 1894. Т. 12.

Буганов – *Буганов В. И.* Вопреки фактам // Вопросы истории. 1975. № 2.

Булгарин 1825а – <*Булгарин Ф. В.*>. Объявление // Северная пчела. 1825. № 14. 31 янв.

Булгарин 1825б – <Булгарин Ф. В.>. Антикритика. Ответ на письмо к Издателю Московского Телеграфа, помещенное в 3 книжке сего Журнала на стр. 1–13 // Северная пчела. 1825. № 25. 26 февр.

Булгарин 1839 – Булгарин Ф. В. Летняя прогулка по Финляндии и Швеции, в 1838 г. СПб., 1839. Ч. 1–2.

Бычков – Бумаги В. А. Жуковского / Разобраны и описаны Иваном Бычковым // Отчет Императорской Публичной библиотеки за 1884 год. СПб., 1887.

В.Ф.Б. – В.Ф.Б. По поводу «Рекреационной залы» и «Говорящей стены» I-го кадетского корпуса // Педагогический сборник. 1883. № 8.

Вайскопф – Вайскопф М. Семья без урода: Образ еврея в литературе русского романтизма // Новое литературное обозрение. 1997. № 28.

Вайсман – Вайсман А. С. Не исторический факт, а монархическая легенда // Вопросы истории. 1993. № 1.

Васильчиков – Васильчиков А. А. Семейство Разумовских. СПб., 1880. Ч. 1.

Васьков – Собрание исторических известий, относящихся до Костромы / Соч. Полковником Иваном Васьковым. М., 1792.

Вацуро 1969 – Вацуро В. Э. Пушкин и проблемы бытописания в начале 1830-х гг. // Пушкин. Исследования и материалы. М.; Л., 1969. Т. 6.

Вацуро 1973 – Вацуро В. Э. От бытописания к «поэзии действительности» // Русская повесть XIX века: История и проблематика жанра. Л., 1973.

Вацуро 1982 – Вацуро В. Э. Историческая трагедия и романтическая драма 1830-х годов // История русской драматургии: XVII – первая половина XIX века. Л., 1982.

Вацуро 1989 – Вацуро В. Э. С. Д. П.: Из истории литературного быта пушкинской поры. М., 1989.

Вацуро 1994 – Вацуро В. Э. Записки комментатора. СПб., 1994.

Вацуро 2000а – Вацуро В. Э. Историческая трагедия и романтическая драма 1830-х годов // Вацуро В. Э. Пушкинская пора. СПб., 2000.

Вацуро 2000б – Вацуро В. Э. В преддверии пушкинской эпохи // Вацуро В. Э. Пушкинская пора. СПб., 2000.

Вацуро 2002 – Вацуро В. Э. Готический роман в России. М., 2002.

Вацуро 2003 – Вацуро В. Э. Пушкин и литературное движение его времени // Новое литературное обозрение. 2003. № 59.

Вацуро, Гиллельсон – *Вацуро В. Э., Гиллельсон М. И.* Сквозь «умственные плотины»: Очерки о книгах и прессе пушкинской поры. М., 1986.

Вдовин, Лейбов – *Вдовин А., Лейбов Р.* Хрестоматийные тексты: Русская поэзия и школьная практика XIX столетия // Хрестоматийные тексты: русская педагогическая практика XIX века и поэтический канон. Тарту, 2013 (Acta Slavica Estonica; IV).

ВЕ – Вестник Европы. М., 1802–1830.

Венгеров – Русская поэзия: Собрание произведений русских поэтов / Под ред. С. А. Венгерова. СПб., 1897. Т. 1. Вып. 6.

Веселовский 1885 – *Веселовский А. Н.* К вопросу об образовании местных легенд в Палестине // Журнал Министерства народного просвещения. 1885. № 5. Отд. II. С. 166–183.

Веселовский 1999 – *Веселовский А. Н. В. А. Жуковский: Поэзия чувства и «сердечного воображения».* М., 1999.

Вигель – Записки Ф. Ф. Вигеля. М., 1892. Т. 1.

Видок Фиглярин – *Видок Фиглярин: Письма и агентурные записки Ф. В. Булгарина в III отделение / Изд. подг. А. И. Рейтблат.* М., 1998.

Виницкий – *Виницкий И.* Дом толкователя: Поэтическая семантика и историческое изображение В. А. Жуковского. М., 2006.

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

Виноградов 1980 – *Виноградов В. В.* Стиль «Пиковой дамы» // Виноградов В. В. Избранные труды: О языке художественной прозы. М., 1980.

Винокур – *Винокур Г. О.* Избранные работы по русскому языку. М., 1959.

Владимиров – *Владимиров П. В.* Первые русские писательницы XVIII века и участие русской женщины в развитии народной словесности и древнерусской письменности: Критико-ист. очерк. Киев, 1892.

Водовозов – *Водовозов В.* Новая литература (от Жуковского до Гоголя включительно). 6-е изд. СПб., 1895.

Волконский – *Волконский С. М.* Воспоминания. М., 1994.

Вольф – *Вольф А.* Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года. СПб., 1877. Ч. 1: Годовые обозрения русской и французской драматической сцены, оперы и балета.

Воспоминания – В. А. Жуковский в воспоминаниях современников. М., 1999.

Воспоминания императрицы – Воспоминания императрицы Александры Федоровны // Александр Второй: Воспоминания. Дневники. СПб., 1995.

Вуич – *Вуич Л. И.* «Верный друг живым и мертвым» доктор Зейдлиц // Наше наследие. 2004. № 69.

Вяземский 1880 – *Вяземский П. А.* Полное собрание сочинений П. А. Вяземского. СПб., 1880. Т. 4: 1828–1852.

Вяземский 1982 – *Вяземский П. А.* Взгляд на литературу нашу в десятилетие после смерти Пушкина // Вяземский П. А. Сочинения: В 2 т. М., 1982. Т. 2.

Вяземский 1986 – *Вяземский П. А.* Стихотворения. Л., 1986.

Гайворонский – *Гайворонский А. И.* Стихи А. В. Кольцова в училищах Воронежской губернии // Русская провинция. Воронеж, 1995. Вып. 2.

Галахов 1848 – Книга для первоначального чтения и практического изучения русского языка / Сост. А. Галахов. М., 1848.

Галахов 1848а – Русская хрестоматия для детей / Сост. А. Галахов. 4-е изд., без перемен. М., 1848.

Галахов 1857 – Полная русская хрестоматия: В 3 ч. / Сост. А. Галахов. Ч. 2: Поэзия. 7-е изд. М., 1857.

Галахов 1864 – Историческая хрестоматия нового периода русской словесности / Сост. А. Галахов. СПб., 1864. Т. 2.

Галахов 1868 – История русской словесности, древней и новой / Соч. А. Галахова. СПб., 1868. Т. II (История новой словесности от Карамзина до Пушкина).

Галахов 1875 – История русской словесности, древней и новой / Соч. А. Галахова. СПб., 1875. Т. II (История новой словесности от Карамзина до Пушкина).

Галахов 1879 – История русской словесности (Учебник для средне-учебных заведений) / Сост. А. Галахов, применительно к учебному плану, утвержденному Министерством народного просвещения. СПб., 1879.

Гаспаров – *Гаспаров М. Л.* Гораций, или Золото середины // Гаспаров М. Л. Избранные труды. М., 1997. Т. 1.

Гаспаров, Смирин – *Гаспаров М. Л., Смирин В. М.* «Евгений Онегин» и «Домик в Коломне»: Пародия и самопародия у Пушкина // Гаспаров М. Л. Избранные труды. М., 1997. Т. 2.

Гиллельсон – *Гиллельсон М. И.* Переписка П. А. Вяземского и В. А. Жуковского (1842–1852) // Памятники культуры. Новые открытия: Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник 1979. Л., 1980.

Гиппиус – *Гиппиус В. В.* Повести Белкина // Гиппиус В. В. От Пушкина до Блока. М.; Л., 1966.

Глаголева 2007 – *Глаголева О. Е.* Детство и юность В. А. Жуковского: уточнение фактов биографии поэта (по архивным материалам) // Жуковский и время. Томск, 2007.

Глаголева 2010 – *Глаголева О. Е.* «Кто ж родные?» Роль семьи Протасовых в жизни и творчестве В. А. Жуковского и Н. М. Карамзина // Жуковский. Исследования и материалы. Томск, 2010. Вып. 1.

Глинка М. – *Глинка М. И.* Записки. М., 1988.

Глинка С. 1809 – Минин, отечественная драма, в стихах / Соч. Сергея Глинки. М., 1809.

Глинка С. 1810 – <*Глинка С. Н.*> Письмо Старожилова о памятнике, поставленном в селе Громилове крестьянину Ивану Сусанину, пострадавшему для спасения жизни Царя Михаила Феодоровича // Русский вестник. 1810. № 10.

Глинка С. 1818 – Русская история в пользу воспитания, сочиненная Сергеем Глинкою. М., 1818. Ч. 6.

Глинка С. 1895 – Записки Сергея Николаевича Глинки. СПб., 1895.

Глинка Ф. 1846 – *Глинка Ф.* Взгляд на прошедшее // Москвитянин. 1846. № 2.

Глухов – *Глухов В.* О творческом замысле повести Пушкина «Рославлев» // Филологические науки: Научные доклады высшей школы. 1962. № 1.

Гоголь – *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений: В 7 т. М., 1967. Т. 6: Статьи.

Гозенпуд 1961а – *Гозенпуд А. А.* А. А. Шаховской // Шаховской А. А. Комедии. Стихотворения. Л., 1961 (Библиотека поэта. Большая сер.).

Гозенпуд 1961б – *Гозенпуд А. А.* Драматические произведения и переводы А. А. Шаховского // Шаховской А. А. Комедии. Стихотворения. Л., 1961 (Библиотека поэта. Большая сер.).

Гозенпуд 1966 – *Гозенпуд А. А.* Вальтер Скотт и романтические комедии А. А. Шаховского // Русско-европейские литературные связи: Сб. статей к 70-летию со дня рождения академика М. П. Алексева. М.; Л., 1966.

Гозенпуд 1969 – *Гозенпуд А. А.* Русский оперный театр XIX века (1836–1856). Л., 1969.

Гозенпуд 1986 – *Гозенпуд А. А.* Пушкин и русский театр десятых годов XIX в. // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1986. Т. 12.

Голиков 1790 – *Голиков И.* Дополнение к деяниям Петра Великого. СПб., 1790. Т. 2.

Голиков 1840 – *Голиков И. И.* Деяния Петра Великого, мудраго преобразователя России, собранныя из достоверных источников и расположенныя по годам. М., 1840. Т. 12.

Голицын – *Голицын Н. Н.*, кн. Библиографический словарь русских писательниц. СПб., 1889.

Гордин 1985 – *Гордин М. А.* Жизнь Ивана Крылова. М., 1985.

Горчаков – *Горчаков А. М.* Лицейские письма (1814–1818) // Красный архив. 1936. Т. 6 (79).

Греч 1819 – *Греч Н. И.* Учебная книга российской словесности, или Избранные места из русских сочинений и переводов в стихах и прозе, с присовокуплением кратких правил риторики и пиитики и истории российской словесности: В 4 ч. СПб., 1819–1822.

Греч 1822 – *Греч Н. И.* Опыт краткой истории русской литературы. СПб., 1822.

Грибоедов – *Грибоедов А. С.* Сочинения. Л., 1945.

Григорьев – *Григорьев Б.* Карл XII, или Пять пуль для короля. М., 2006.

Гроссман – *Гроссман Л.* Пушкин в театральных креслах: Картины русской сцены 1817–1820 годов // Гроссман Л. Записки д'Аршиака. Пушкин в театральных креслах. М., 1990.

Грот – *Грот Я. К.* Пушкин, его лицейские товарищи и наставники // Труды Я. К. Грота: В 5 т. СПб., 1901. Т. 3.

Грушкин – *Грушкин А.* Рославлев // Временник Пушкинской комиссии. 1941. № 6.

Губкина – *Губкина Н. В.* Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX века. СПб., 2003.

Гуковский 1929 – *Гуковский Г. А.* О русском классицизме // Поэтика. Сб. статей: Временник отдела словесных искусств Гос. ин-та истории искусств. Л., 1929. Вып. 5.

Гуковский 1936 – *Гуковский Г. А.* Радищев как писатель // А. Н. Радищев: Материалы и исследования. М.; Л., 1936.

Гуковский 1939 – *Гуковский Г. А.* Об источнике «Рославлева» // Временник Пушкинской комиссии. 1939. № 4–5.

Гуковский 1940 – *Гуковский Г. А.* Заметки о Крылове // XVIII век. М.; Л., 1940. Сб. 2.

Даль – *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1991. Т. 4.

Данилевский – *Данилевский Р. Ю.* Шиллер и становление русского романтизма // Ранние романтические веяния. Л., 1972.

Дараган – *Дараган П. М.* Воспоминания первого камер-пажа великой княгини (императрицы) Александры Федоровны (1817–1819) // Русская старина. 1875. № 4.

Дашков – *Дашков Д. В.* О легчайшем способе возражать на критики. СПб., 1811.

ДБ – Детская библиотека, изданная на Немецком языке господином Кампе, а с онаго переведена Г*** <А. С. Шишковым>. СПб., 1783. Ч. I.

ДВ – Драматический вестник. СПб., 1808. Ч. 1–6.

Дело о издании – Дело о разрешении нового издания ранее напечатанных сочинений В. А. Жуковского без нового цензурного рассмотрения и о цензурном рассмотрении всех ненапечатанных его произведений // РГИА. Ф. 777. Оп. 1. Д. 390.

Державин 1957 – *Державин Г. Р.* Стихотворения. Л., 1957 (Библиотека поэта. Большая сер.).

Державин 1958 – *Державин Г. Р.* Стихотворения / Сост., вступ. ст. и коммент. А. Я. Кучерова. М., 1958.

Державин. Соч. – Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота: [В 9 т.]. СПб., 1864–1883.

Дмитриев – *Дмитриев И. И.* Чужой толк // Карамзин Н., Дмитриев И. Избр. стихотворения. Л., 1953.

Дмитриева – *Дмитриева Н. Л.* Татьяна и Полина (Пушкин и Загоскин) // Российский литературоведческий журнал. 1996. № 8.

Дневник – Дневник А. С. Пушкина 1833–1835 / С коммент. Б. Л. Модзалевского, В. Ф. Саводника, М. Н. Сперанского. М., 1997.

Долгушин – *Долгушин Д. В. А.* Жуковский и И. В. Киреевский: Из истории религиозных исканий русского романтизма. М., 2009.

Домнинский – *Домнинский А.* Правда о Сусанине // Русский архив. 1871. № 2.

Дризен – *Дризен Н. В., бар.* Драматическая цензура двух эпох: 1825–1881. Пг., 1917.

Дубровин – *Дубровин Н. Ф. В. А.* Жуковский и его отношение к декабристам // Русская старина. 1902. № 4.

Дубровский – *Дубровский А.* Историк и власть: историческая наука в СССР и концепция истории феодальной России в контексте политики и идеологии (1930–1950-е гг.). Брянск, 2005.

Дурылин – *Дурылин С. Н.* Пушкин на сцене. М., 1951.

ДЧ – Детское чтение для сердца и разума. Изд. 3. М., 1819. Ч. I.

Егорова – *Егорова Е. Н.* О ранних стихотворениях Пушкина // Болдинские чтения–2011. Болдино, 2011.

Екатерина II – Сочинения Екатерины II. М., 1990.

Елагина – *Елагина Е. И.* Семейная хроника / Публ. Л. Г. Сахаровой // Российский архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв.: Альманах. М., 2005. Т. 14.

Елеонский – *Елеонский С. Ф.* «Илья Богатырь», опера И. А. Крылова: К истории взаимосвязей народного творчества и литературы XVIII – начала XIX века // Ученые записки Московского городского пед. ин-та им. В. П. Потемкина. 1957. Т. 67. Вып. 6.

Ефименко – *Ефименко А.* Элементарный учебник русской истории: Курс эпизодический для средне-учебных заведений и высших начальных училищ. 4-е изд. Пг., 1914.

Жилякова 1982 – *Жилякова Э. М.* «Шильонский узник» Байрона в переводе В. А. Жуковского // Художественное творчество и литературный процесс. Томск, 1982. Вып. 3.

Жилякова 1983 – *Жилякова Э. М.* К вопросу об отношении В. А. Жуковского к поэзии Байрона // Художественное творчество и литературный процесс. Томск, 1983. Вып. 5.

Жилякова 1984 – *Жилякова Э. М.* В. А. Жуковский — читатель Байрона // Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Томск, 1984. Ч. 2.

Жихарев – *Жихарев С. П.* Записки современника: Дневник чиновника. Воспоминания старого театрала. Л., 1989. Т. 2.

ЖМНП – Журнал Министерства народного просвещения. СПб., 1834–1917.

Жуковский 1824 – Стихотворения В. Жуковского. СПб., 1824. Т. 1: Орлеанская дева. Лирические стихотворения. Романсы и песни.

Жуковский 1833 – Русская народная песня (Вместо английской “God save the King”) / Слова Г. Жуковского — Музыка Г. Львова. М.: В типографии Н. Степанова, <1833>.

Жуковский 1848 – Письмо Жуковского к Вяземскому от 23 июля / 5 августа 1848 г. // РГАЛИ. Ф. 195. Оп. 1. Ед. хр. 1909в.

Жуковский 1885 – *Жуковский В. А.* Сочинения / Под ред. П. А. Ефремова. СПб., 1885. Т. 6.

Жуковский 1895 – Письма В. А. Жуковского к Александру Ивановичу Тургеневу. М., 1895.

Жуковский 1901 – *Жуковский В. А.* Сочинения в стихах и прозе / Под ред. П. А. Ефремова. СПб., 1901.

Жуковский 1903 – Дневники В. А. Жуковского. СПб., 1903.

Жуковский 1985 – *Жуковский В. А.* Эстетика и критика. М., 1985.

Жуковский 1994 – *Жуковский В. А.* Из дневников 1827–1840 гг. / Публикация А. С. Янушкевича // Наше наследие. 1994. № 32.

Жуковский 2001 – *Жуковский В.* Проза поэта. М., 2001.

Жуковский-4 – *Жуковский В. А.* Собрание сочинений: В 4 т. М.; Л., 1959–1960.

Жуковский Гнедичу – *Жуковский В. А.* Письма Н. И. Гнедичу // ОР РНБ. Ф. 286. Жуковский. Оп. 2. № 94.

Жуковский ОД Рук. – *Шиллер Ф.* Орлеанская дева / Перевод В. А. Жуковского // ОР РНБ. Ф. 286 (Жуковский). Оп. 2. № 13.

Жуковский. Планы – *Жуковский В. А.* Планы и перечни сочинений // ОР РНБ. Ф. 286 (Жуковский). Оп. 1. Ед. хр. 78.

Жуковский. ПСС-3 – *Жуковский В. А.* Полное собрание сочинений: В 3 т. СПб., 1906.

Жуковский. ПСС-12 – *Жуковский В. А.* Полное собрание сочинений: В 12 т. СПб., 1902.

Жуковский. ПСС-20 – *Жуковский В. А.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М., 1999–...

Жуковский. Тетрадь 1 – *Жуковский В. А.* «Практическая тетрадь»: Упражнения, составленные для занятий с вел. кн. Александрой Федоровной // ОР РНБ. Ф. 286. Оп. 1. Ед. хр. 95.

Жуковский. Тетрадь 2 – *Жуковский В. А.* Тетрадь с текстами для переводов: Составлена для занятий с вел. кн. Александрой Федоровной // ОР РНБ. Ф. 286. Оп. 1. Ед. хр. 98.

Жуковский. Тетрадь 3 – *Жуковский В. А.* Тетрадь с текстами для переводов: Составлена для занятий с вел. кн. Александрой Федоровной // ОР РНБ. Ф. 286. Оп. 1. Ед. хр. 96.

Жуковский. Тетрадь 4 – *Жуковский В. А.* «Обыкновенные фразы»: Тетрадь с упражнениями в русском разговорном языке, составленными для занятий с вел. кн. Александрой Федоровной // ОР РНБ. Ф. 286. Оп. 1. Ед. хр. 97.

- Жуковский. Тетрадь 5 – Жуковский В. А. “Traductions”: Тетрадь с планами занятий и текстами для переводов с русского языка // ОР РНБ. Ф. 286. Оп. 1. Ед. хр. 93.
- Заборов – Заборов П. Р. Русская литература и Вольтер: XVIII – первая треть XIX века. Л., 1978.
- Загоскин 1838 – Искуситель / Сочинение М. Загоскина. М., 1838. Ч. 1–3.
- Загоскин 1842 – Кузьма Петрович Мирошев: Русская быль времен Екатерины II / Сочинение М. Н. Загоскина. М., 1842. Ч. 1–4.
- Загоскин 1988а – Загоскин М. Н. Москва и москвичи: Записки Богдана Ильича Бельского, издаваемые М. Н. Загоскиным / Сост., вступ. ст. и примеч. Н. Г. Охотина. М., 1988.
- Загоскин 1988б – Загоскин М. Н. Сочинения: В 2 т. М., 1988.
- Западов 1993 – Западов В. А. Был ли Радищев автором «Беседы о том, что есть сын отечества»? // XVIII век. СПб., 1993. Вып. 18.
- Западов 1999 – Западов В. А. Княжна Екатерина Александровна // Словарь русских писателей XVIII века. СПб., 1999. Вып. 2: К–П.
- Записки по статистике – Записки по статистике Российскаго государства (курс пройденный имп. Елисаветою Алексеевною) // ГАРФ. Ф. 728. Оп. 1. Кн. 2. Ед. хр. 1367.
- Зейдлиц – Зейдлиц К. К. Жизнь и поэзия В. А. Жуковского: 1783–1852. По неизданным источникам и личным воспоминаниям. СПб., 1883.
- Зеньковский – Зеньковский В. В. История русской философии. Л., 1991. Т. 1. Ч. 1.
- Змигродский – Змигродский И. И. Памяти В. А. Жуковского. Юрьев, 1902.
- Зонтиков – Зонтиков Н. А. Иван Сусанин: легенды и действительность // Вопросы истории. 1994. № 11.
- Зорин 2001 – Зорин А. Л. Кормя двуглавого орла...: Литература и государственная идеология в России в последней трети XVIII – первой трети XIX века. М., 2001.
- Зорин 2006 – Зорин А. Л. Понятие «литературного переживания» и конструкция психологического протонарратива // История и повествование: Сб. статей / Под ред. Г. В. Обатнина и П. Песонена. М., 2006.
- Зотов 1823а – Юность Иоанна III, или Нашествие Тамерлана на Россию, Национальное представление в пяти действиях / Российское сочинение Р. М. Зотова. Представлена в первый раз в Санктпетербурге, на Большом Театре, в пользу Актрисы Г-жи Валберховой б.<ольшой>, Февраля 12 дня 1823 года. СПб., 1823.

Зотов 1823б – Александр и София или Русские в Ливонии, национальная драма / Российское сочинение Р. М. Зотова. Представлена в первый раз в Санктпетербурге, на Большом Театре, в пользу Актера Г-на Борецкаго, Сентября 19 дня, 1823 года. СПб., 1823.

Зотов 1836 – Рассказы о походах 1812-го и 1813-го годов, прапорщика Санктпетербургскаго ополчения / Сочинение Р. Зотова. СПб., 1836.

Зотов 1859 – Театральныя воспоминания: Автобиографическия записки Р. Зотова. СПб., 1859.

Зритель – Зритель, ежемесячное издание. СПб., 1792.

Зыкова – *Зыкова Г. В.* «Лекции о драматическом искусстве» Шлегеля и некоторые особенности конструкции «Бориса Годунова» Пушкина // Памяти Анны Ивановны Журавлевой: Сб. статей. М., 2012.

Иванов 2004 – *Иванов Д. А.* Роль В. А. Жуковского в формировании полемического образа Шаховского // Пушкинские чтения в Тарту, 3. Тарту, 2004.

Иванов 2006 – *Иванов Д. А.* Рождение исторического предания о Федоре Волкове // «Век нынешний и век минувший»: Культурная рефлексия прошедшей эпохи: Сб.: В 2 ч. Тарту, 2006. Ч. 1 (Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia. X).

Иванов 2009 – *Иванов Д. А.* Творчество А. А. Шаховского-комедиографа: теория и практика национального театра / Дис. ... доктора философии. Тарту, 2009.

Иванов 2013 – *Иванов Д. А.* Разрушая жанровые каноны: «Нечто о театральной музыке» А. А. Шаховского // (Не)музыкальное приношение, или Allegro affettuoso: Сб. статей к 65-летию Бориса Ароновича Каца. СПб., 2013.

Иванов К. – Учебник русской истории (систематический курс для старших классов средних учебных заведений и для самообразования) / Сост. К. Иванов. СПб., 1906.

Иванов Ф. – Сочинения и переводы Ф. Ф. Иванова. М., 1824. Ч. 1.

Иезуитова – *Иезуитова Р. В.* Жуковский и его время. Л., 1989.

Измайлов – Сочинения Измайлова (Александра Ефимовича). СПб., 1849. Т. 2.

Илизаров – *Илизаров Б.* Иосиф Сталин в личинах и масках человека, вождя, ученого. М., 2015.

Илличевский – *Илличевский А. Д.* Письма к Фуссу // Грот К. Я. Пушкинский Лицей (1811–1817): Бумаги 1-го курса, собранные академиком Я. К. Гротом (С приложением портретов, факсимиле и рисунков, а также некоторых бумаг III и IV курсов). СПб., 1911.

Иловайский – *Иловайский Д.* Краткие очерки русской истории: Приспособленные к курсу средних учебных заведений. М., 1860.

Ильин – *Ильин А. А.* Борис Семенович Якоби: Исторический очерк изобретения гальванопластики. СПб., 1889.

Именной список – Именной список благородных российских отроков, представленных для определения в I возраст императорского Сухопутного Шляхетного Кадетского Корпуса. 1785 г.: Ч. I–II // РГВИА. Ф. 314. Оп. 1. Т. 2. № 3720–3721.

ИРДТ – История русского драматического театра. М., 1977–1987. Т. 1–7.

Исаков 1983 – *Исаков С. В. А.* Жуковский и Тартуский университет // *Tartu Ülikooli ajaloo küsimusi*. Tartu, 1983. № 13.

Кайданов – *Кайданов И.* Начертание истории государства Российского. СПб., 1829.

Каменская – *Каменская М. Ф.* Воспоминания. М., 1991.

Канунова – *Канунова Ф. З.* Нравственно-философские искания русского романтизма (30–40-е гг.) и религия (К постановке проблемы) // Проблемы метода и жанра. Томск, 1997. Вып. 19.

Канунова, Айзикова – *Канунова Ф. З., Айзикова И. А.* Нравственно-эстетические искания русского романтизма и религия (1820–1840-е годы). Новосибирск, 2001.

Карамзин 1848 – Сочинения Карамзина. СПб., 1848. Т. 1–3.

Карамзин 1862 – Неизданные сочинения и переписка Николая Михайловича Карамзина. СПб., 1862. Ч. 1.

Карамзин 1866 – Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву / Изд., примеч. Я. Грота и П. Пекарского. СПб., 1866.

Карамзин 1897 – Письма Н. М. Карамзина к князю П. А. Вяземскому. 1810–1826: (из Остафьевского архива) / Предисл. и примеч. Н. Барсукова. СПб., 1897.

Карамзин 1914 – *Карамзин Н. М.* Записка о древней и новой России. СПб., 1914.

Карамзин 1964 – *Карамзин Н. М.* Избранные сочинения: В 2 т. М., 1964. Т. 2.

Карамзин 1966 – *Карамзин Н. М.* Полное собрание стихотворений / Вступ. ст., подг. текста и примеч. Ю. М. Лотмана. Л., 1966 (Библиотека поэта. Большая сер.).

Карамзин 1984 – *Карамзин Н. М.* Сочинения: В 2 т. Л., 1984.

Карамзин 1984а – *Карамзин Н. М.* Письма русского путешественника / Изд. подг. Ю. М. Лотман, Н. А. Марченко, Б. А. Успенский. Л., 1984 (сер. «Литературные памятники»).

Карамзин 1988–1989 – *Карамзин Н. М.* История государства Российского [Репринтное изд.]. М., 1988–1989. Кн. 1–3.

Каратыгин – *Каратыгин П.* Записки. Л., 1970.

Кареев – *Кареев Н.* О школьном преподавании истории. Пг., 1917.

Карманный песенник – Карманный песенник, или Собрание лучших светских и простонародных песен. М., 1796. Ч. 1–3.

Катенин 1965 – *Катенин П. А.* Избранные произведения. М.; Л., 1965 (Библиотека поэта. Большая сер.).

Катенин 1981 – *Катенин П. А.* Размышления и разборы. М., 1981.

Кафанова – *Кафанова О. Б.* Феномен Жорж Санд в России XIX века // Кафанова О. Б., Соколова М. В. Жорж Санд в России: Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке (1832–1900). М., 2005.

Кашкин – *Шиллер Ф.* Дева Орлеанская / Перевод Д. Е. Кашкина // РО ГТБ СПб. Шифр I XV 4 47 № 10721.

Киселева 1981 – *Киселева Л. Н.* Система взглядов С. Н. Глинки (1807–1812) // Проблемы литературной типологии и исторической преемственности: Тр. по рус. и славян. филологии, XXXII: Литературоведение / Учен. зап. Тартуского ун-та. Вып. 513. Тарту, 1981.

Киселева 1982 – *Киселева Л. Н.* Идея национальной самобытности в русской литературе между Тильзитом и Отечественной войной (1807–1812). Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тарту, 1982.

Киселева 1985 – *Киселева Л. Н.* Журнал «Зритель» и две концепции патриотизма в русской литературе 1800-х гг. // Проблемы типологии русской литературы: Тр. по рус. и славян. филологии: Литературоведение / Учен. зап. Тартуского ун-та. Вып. 645. Тарту, 1985.

Киселева 1994–1996 – [*Киселева Л.*] Письма А. С. Шишкова к жене (1797–1798): Часть I / Публ. Л. Киселевой // Труды по русской и славянской филологии: Литературоведение. [Вып.] I (Новая серия). Тарту, 1994. С. 215–241; Часть II / Публ. Л. Киселевой // Труды по русской и славянской филологии: Литературоведение. II (Новая серия). Тарту, 1996. С. 258–297.

Киселева 1999 – «Хризомания, или Страсть к деньгам» А. А. Шаховского / Публ. и коммент. Л. Киселевой // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение (Новая серия). [Вып.] III: К 40-летию «Тартуских изданий». Тарту, 1999.

Киселева 2000 – *Киселева Л. Н.* «Крестницы, или Полюбовная сделка» А. А. Шаховского как «эпилог» к «Пиковой даме» // Вторые пушкинские чтения в Тарту, 2: Материалы международной научной конференции 18–20 сентября 1998 г. Тарту, 2000.

Киселева 2001 – *Киселева Л. Н.* “God save the king” или «Боже, царя храни»: О путях становления гимна как национального символа // Неприкосновенный запас. 2001. № 1/15.

Киселева 2003 – *Киселева Л. Н.* Кто был русской Иоанной д’Арк // Филологические записки. Вестник литературоведения и языкознания. Воронеж, 2003. Вып. 20. С. 138–146.

Киселева 2005 – Смольяне в 1611 году: Сочинение Князя А. А. Шаховского / Вступ. ст., подг. текста и коммент. Л. Киселевой // Театральное наследие. СПб., 2005. Вып. I (4).

Киселева 2011 – *Киселева Л. Н.* «Боже, царя храни...» в зеркале пародии // «Образ мира, в слове явленный...»: Сб. в честь 70-летия Профессора Ежи Фарыно. Siedlce, 2011.

Киселева 2012 – *Киселева Л. Н.* Ливонский курьез // *Inkluzīvi*. Rīga, 2012.

Киселева 2013а – *Киселева Л. Н.* Эстляндец барон Е. Ф. Розен — борец за русскую народность // (Не)музыкальное приношение, или *Allegro affettuoso*: Сб. статей к 65-летию Бориса Ароновича Каца. СПб., 2013.

Киселева 2013б – *Киселева Л.* Барон Розен о себе // Статьи на случай: Сб. к 50-летию Р. Г. Лейбова (http://www.ruthenia.ru/leibov_50/Kiseljova.pdf).

Ключевский – *Ключевский В.* Краткое пособие по русской истории. 5-е изд. М., 1906.

Княжнин – *Княжнин Я. Б.* Избранные произведения. Л., 1961 (Библиотека поэта. Большая сер.).

Коваленская – *Коваленская Н.* Мартос. М.; Л., 1938.

Козловский – Взгляд на историю Костромы, составленный трудами князя Александра Козловскаго. М., 1840.

Комаров – *Комаров М.* История мошенника Ваньки Каина. Милорд Георг / После-словие и коммент. В. Д. Рака. СПб., 2000.

Комедия – Стихотворная комедия конца XVIII – начала XIX в. М.; Л., 1964 (Библиотека поэта. Большая сер.).

Коран 1995 – Коран / Перевод с арабского и коммент. М.-Н. О. Османова. М., 1995.

Коран 1998 – Коран / Перевод И. Ю. Крачковского. Ростов-на-Дону, 1998.

Коробницин – *Коробницин Н. И.* Историческая заметка о памятнике Царю Михаилу Феодоровичу и поселянину Ивану Сусанину // Костромская старина: Сб., издаваемый Костромскою губернской ученою архивною комиссиею. Кострома, 1897. Вып. 4.

Корф – *Корф М. А.* Материалы и черты к биографии Императора Николая I и к истории его царствования // Сборник Императорского Русского Исторического Общества. СПб., 1896. Т. 98.

Корф. Рук. – <*Корф М.*> Кончина и погребение В<еликой> Княгини Александры Николаевны // ГАРФ. Ф. 728. Оп. 1. Т. 2. Ед. хр. 1988.

Костомаров 1863 – Исторические монографии и исследования Николая Костомарова. СПб., 1863. Т. 1.

Костромская старина – Костромская старина. Кострома, 1911. Вып. 7.

Котов – *Котов В. В.* Холмская женская гимназия // Псков, 2001. № 15.

Коцебу – Аббат л'Епе, драма в пяти действиях / Сочинения Г. Коцебу. Перевод с нем. М., 1824.

Кросс 1969 – *Кросс А.* Разновидности идиллии в творчестве Карамзина // XVIII век. Сб. 8: Державин и Карамзин в литературном движении XVIII – начала XIX века. Л., 1969.

Кросс 1980 – *Кросс Э. Г.* Русские зрители в английском театре XVIII века // Русская культура XVIII века и западно-европейские литературы: Сб. статей. Л., 1980.

Крылов в воспоминаниях – И. А. Крылов в воспоминаниях современников. М., 1982.

Крылов. ПСС – *Крылов И. А.* Полное собрание сочинений: В 4 т. / Ред., вступ. статьи и примеч. В. В. Каллаша. СПб., 1904–1905.

Крюковский – Сочинения Крюковского. СПб., 1854.

Кузьмин – *Кузьмин А. И.* Крепостной литератор В. Г. Вороблевский // XVIII век. М.; Л., 1959. Сб. 4.

Кукольник 1834а – Рука Всевышняго Отечество спасла: Драма из отечественной Истории. В пяти актах / Сочинение Н. К. (Писана в Октябре 1832 года). СПб.: В типографии Х. Гинца. 1834.

Кукольник 1834б – Рука Всевышняго Отечество спасла: Драма в пяти актах, в стихах, Сочинения Н. К. Писано в Октябре 1832 года / Изд. второе брат. Матвея и Михаила Заикиных. СПб.: В типографии Конрада Вингебера, 1834.

Кукольник Рук. 1 – Рука Всевышняго Отечество спасла: Трагедия. Из Отечественной Истории. В пяти актах. В стихах. Сочинение Нестора Кукольника // РО ГТБ СПб. I.VII. 2. 28. Инвентарный номер 4507.

Кукольник Рук. 2 – Рука Всевышняго Отечество спасла: Трагедия из отечественной истории. В пяти актах. В стихах. Сочинение Нестора Кукольника // РО ГТБ СПб. I VII 2 29. Инвентарный номер 4508.

Кюхельбекер – *Кюхельбекер В. К.* Избранные произведения: В 2 т. М.; Л., 1967. Т. 2.

Лащенко – *Лащенко Н. А.* Евстафий Иванович Станевич // Сборник Харьковского историко-филологического общества. Харьков, 1897. Т. 9.

Лебедева 1982 – *Лебедева О. Б. В. А. Жуковский* — переводчик «Орлеанской девы» Ф. Шиллера (К проблеме русской романтической драмы) // Проблемы метода и жанра. Томск, 1982. Вып. 8.

Лебедева 1992 – *Лебедева О. Б.* Драматургические опыты В. А. Жуковского. Томск, 1992.

Лебедева 2004 – *Лебедева О. Б.* Принципы романтического жизнестроительства в дневниках В. А. Жуковского // Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М., 2004. Т. 13.

Левин В. 1964 – *Левин В. Д.* Очерк стилистики русского литературного языка конца XVIII – начала XIX в.: Лексика. М., 1964.

Левин Ю. 1975 – *Левин Ю. Д.* Прижизненная слава Вальтера Скотта в России // Эпоха романтизма: Из истории международных связей русской литературы. Л., 1975.

Левицкий – Биографический словарь профессоров и преподавателей Императорского Юрьевского, бывшего Дерптского, университета за сто лет его существования (1802–1902) / Под ред. Г. В. Левицкого. Юрьев, 1902–1903. Т. 1–2.

Легенда об Агасфере – Легенда об Агасфере — «вечном жиде»: Поэмы Шубарта, Ленау и Беранже / Предисл. М. Горького. Пб., 1919.

Лежнев – *Лежнев А. З.* Проза Пушкина. 2-е изд. М., 1966.

Лернер – *Лернер Н. О.* Проза Пушкина. 2-е изд. Пг.; М., 1923.

Летопись 1771 – Летопись о многих мятежах и о разорении Московского Государства от внутренних и внешних неприятелей... СПб., 1771.

Летопись 1999 – Летопись жизни и творчества Александра Пушкина: В 4 т. / Сост. М. А. Цявловский. М., 1999. Т. 1: 1799–1824.

Литвиненко – *Литвиненко Н. Г.* Пушкин и театр: Формирование театральных воззрений. М., 1974.

Лицей – Лицей. СПб., 1806.

Лобанов – Жизнь и сочинения Ивана Андреевича Крылова / Сочинение акад. Михаила Лобанова. СПб., 1847.

Лобанова – *Лобанова Э. Ф.* Михайловская библиотека Пушкина: Попытка реконструкции каталога. М., 1997.

Ломоносов 1957 – *Ломоносов М. В.* Сочинения. М., 1957.

Ломоносов 1986 – *Ломоносов М. В.* Избранные произведения. Л., 1986.

Ломоносов. ПСС – *Ломоносов М. В.* Полное собрание сочинений: В 10 т. М.; Л., 1950–1959.

Лотман 1958 – *Лотман Ю. М.* Андрей Сергеевич Кайсаров и литературно-общественная борьба его времени. Тарту, 1958 (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 63).

Лотман 1961 – *Лотман Ю. М.* Пути развития русской прозы 1800-х–1810-х годов // Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Тарту, 1961. Вып. 104 (Труды по рус. и слав. филологии. Т. 4. Литературоведение).

Лотман 1966 – *Лотман Ю. М.* Поэзия Карамзина // Карамзин Н. М. Полное собрание стихотворений. Л., 1966 (Библиотека поэта. Большая сер.).

Лотман 1971 – *Лотман Ю. М.* Поэзия 1790–1810-х годов // Поэты 1790–1810-х годов. Л., 1971 (Библиотека поэта. Большая сер.).

Лотман 1973 – *Лотман Ю. М.* Статьи по типологии культуры. Тарту. 1973. Вып. 2.

Лотман 1975 – *Лотман Ю. М.* Декабрист в повседневной жизни (Бытовое поведение как историко-психологическая категория) // Литературное наследие декабристов. Л., 1975.

Лотман 1977 – *Лотман Ю. М.* Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века // Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Тарту, 1977. Вып. 411 (Тр. по знаковым системам. Вып. 8.).

Лотман 1979 – *Лотман Ю. М.* Речевая маска Слюняя // Вторичные моделирующие системы. Тарту, 1979.

Лотман 1987а – *Лотман Ю. М.* Сотворение Карамзина. М., 1987.

Лотман 1987б – *Лотман Ю. М.* Литературный быт // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.

Лотман 1992а – *Лотман Ю. М.* «О древней и новой России в ее политическом и гражданском отношениях» Карамзина — памятник русской публицистики начала XIX века // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 2.

Лотман 1992б – *Лотман Ю. М.* «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 2.

Лотман 1992в – *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.

Лотман, Минц 1981 – *Лотман Ю. М., Минц З. Г.* Литература и мифология // Ученые записки Тартуского университета. Тарту, 1981. Вып. 546 (Тр. по знаковым системам, 13).

Лотман, Успенский 1975 – *Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* Споры о языке в начале XIX в. как факт русской культуры («Происшествие в царстве теней, или Судьбина российского языка» — неизвестное сочинение Семена Боброва) // Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Тарту, 1975. Вып. 358 (Тр. по рус. и слав. филологии. Т. 24. Литературоведение).

Лотман, Успенский 1984 – *Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* «Письма русского путешественника» Карамзина и их место в развитии русской культуры // Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Л., 1984.

Лотман, Успенский 2002 – *Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* Споры о языке в начале XIX века как факт русской культуры // Лотман Ю. М. История и типология русской культуры. СПб., 2002.

Лурье – *Лурье Я. С.* Елена Ивановна // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Л., 1988. Вып. 2. Ч. 1.

Львов А. – Записки Алексея Федоровича Львова // Русский архив. 1884. № 4.

Львов П. – *Львов П.* Храм славы российских ироев от времен Гостомысла до царствования Романовых. СПб., 1803.

Лямина, Самовер 1999 – *Лямина Е. Э., Самовер Н. В.* «Бедный Жозеф»: Жизнь и смерть Иосифа Виельгорского. Опыт биографии человека 1830-х годов. М., 1999.

Лямина, Самовер 2003 – *Лямина Е., Самовер Н.* Религиозное в эпоху поэтических манифестов: «Теснятся все к тебе во храм...» В. А. Жуковского // Пушкинские чтения в Тарту, 3: Материалы международной научной конференции, посвященной 220-летию В. А. Жуковского и 200-летию Ф. И. Тютчева. Тарту, 2003.

Майков В. – *Майков В. И.* Избранные произведения. М.; Л., 1966 (Библиотека поэта. Большая сер.).

Майков П. – *Майков П. М.* Иван Иванович Бецкой: Опыт его биографии. СПб., 1904.

Марин 1808 – *Н. <Марин С. Н.>* Стихи (Присланы от неизвестного) // Драматический вестник. 1808. № 8.

Марин 1948 – *Марин С. Н.* Полное собрание сочинений. М., 1948 (Летописи Гос. Литературного музея; кн. 10).

Маслов В. – *Маслов В. И.* Начальный период байронизма в России (Критико-библиографический очерк). Киев, 1915.

Маслов Ю. – *Маслов Ю. С.* О «Грамматике Пор-Рояля» и ее месте в истории языкознания // Арно А., Лансло К. Всеобщая рациональная грамматика (Грамматика Пор-Рояля). Л., 1991.

Мельгунов и др. – Рассказы по русской истории: Общеизвестная хрестоматия с рисунками / Сост. кружком преподавательниц под ред. С. Мельгунова и В. Петрушевского. М., 1909.

Мерзляков – *Мерзляков А. Ф.* Разсуждение о российской словесности в нынешнем ее состоянии // Труды общества любителей российской словесности при Императорском Московском университете. М., 1812. Ч. 1.

Михневич – *Михневич А.* Жуковский как педагог // Педагогический сборник. 1902. № 12.

Модзалевский – *Модзалевский Б. Л.* Дневник 1908 г. / Публ. Т. И. Краснобородько // Российский архив. История Отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв.: Альманах. М., 1999. Т. 9.

Модное ежемесячное издание – Модное ежемесячное издание, или Библиотека для дамского туалета. СПб., 1779.

Мордовченко – *Мордовченко Н. И.* Русская критика первой четверти XIX века. М.; Л., 1959.

Москвитянин – Москвитянин. 1845. № 1.

Московский Меркурий – Московский Меркурий. М., 1803.

МТ – Московский Телеграф. М., 1825–1834.

Муханов 1834 – Подлинные свидетельства о взаимных отношениях России и Польши преимущественно во время Самозванцев / Изд. П. Муханов. М., 1834.

Муханов 1835 – Записки гетмана Жолкевского о Московской войне, изданный Павлом Мухановым. М., 1835.

Мухина – Мухина С. Л. «Орлеанская дева» Жуковского и проблема народности // Проблемы эстетики и творчества романтиков: Межвуз. тематич. сб. Калинин, 1982.

«Мы столько прожили с тобой на свете...» – «Мы столько прожили с тобой на свете...»: Переписка П. А. Вяземского и П. А. Жуковского 1807–1852: В 2 т. Томск, 2021. Т. 2.

Мясоедова – Мясоедова Н. Е. Из историко-литературного комментария к лирике Пушкина 1830-х годов // Русская литература. 1995. № 4.

Наль и Дамаянты 1844 – Наль и Дамаянты, Индейская повесть В. А. Жуковского. Рисунки по распоряжению Автора выполнены г. Майделем / Издание Фишера. <СПб.,> 1844.

Народная драма – Русская народная драма XVII–XX веков: Тексты пьес и описания представлений. М., 1953.

Наспер – Наспер Г. А. Фонды цензурных учреждений // Материалы к истории русского театра в государственных архивах СССР. Обзоры документов: XVII век – 1917 г. / Ред.-сост. И. Ф. Петровская. М., 1966.

Неверов – <Неверов Я.> О новой опере г. Глинки: Жизнь за царя. Письмо к Наблюдателю из С. Петербурга от 10 Декабря 1836 года // Московский наблюдатель. 1836. Ч. 9.

Немзер – Немзер А. С. При свете Жуковского // Немзер А. С. Дневник читателя: Русская литература в 2005 году. М., 2006.

Новашевская 2016 – Новашевская К. А. А. Шаховской — историк русского театра. Магистерская работа. Тарту, 2016
(https://dspace.ut.ee/bitstream/handle/10062/53749/novasevskaja_MA_2016.pdf?sequence=1&isAllowed=y).

Новашевская 2017 – Новашевская К. А. А. Шаховской — историк русского театра // Русская филология: Сб. науч. работ молодых филологов. Тарту, 2017. Вып. 28.

Носик – Носик Б. Царский наставник: Роман о Жуковском в двух частях с двумя послесловиями. М., 2001.

Одоевский – Одоевский В. Ф. Музыкально-критическое наследие. М., 1956.

ОЗ – Отечественные записки. СПб., 1818–1884.

Озеров 1840 – Озеров В. А. Vers sur le mort du Comte Anhalt, dédiées à M. les Cadets // Маяк. 1840. Ч. III. Гл. 2.

Озеров 1960 – *Озеров В. А.* Трагедии. Стихотворения. Л., 1960 (Библиотека поэта. Большая сер.).

Оксман – *Оксман Ю. Г.* «Рославлев» (отрывок из неизданных записок дамы) [Комментарий] // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 6 т. / Под ред. М. А. Цявловского. М.; Л.: Academia, 1936. Т. 4.

Онегин – Семь писем В. А. Жуковского // Книжки недели. 1896. № 1.

Орлов – *Орлов Вл.* Русские просветители 1790–1800-х годов. М., 1953.

Орловский журнал – «Орловский журнал» 1812 г. семьи Протасовых и А. П. Елагиной / Публ. Э. М. Жиликовой // Жуковский и время. Томск, 2007.

Осповат – *Осповат А. Л.* Заметка к пушкинскому <«Рославлеву»> // Русско-французский разговорник, или / ou Les Causeries du 7 Septembre: Сб. статей в честь Веры Аркадьевны Мильчиной. М., 2015.

Осповат, Рогинский – *Осповат А. Л., Рогинский А. Б.* Историческая проза и государственный миф // Старые годы: Русские исторические повести и рассказы первой половины XIX века. М., 1989.

Осповат, Тименчик – *Осповат А. Л., Тименчик Р. Д.* «Печальну повесть сохранить...»: Об авторе и читателях «Медного всадника». М., 1985.

Остафьевский архив – Остафьевский архив князей Вяземских. СПб., 1899. Т. 1.

Отчет ИПБ – Отчет Императорской Публичной библиотеки за 1895 год. СПб., 1898.

Палицын – Сказание о осаде Троицкого Сергиева монастыря от поляков и Литвы; и о бывших потом в России мятежах, сочиненное онаго же монастыря келарем Авраамием Палицыным. М., 1784.

Памяти Жуковского и Гоголя – Памяти В. А. Жуковского и Н. В. Гоголя / Публ. П. К. Симони. СПб., 1907. Вып. 1.

Панкратова – *Базилевич К., Бахрушин С., Панкратова А., Фохт А.* История СССР: Учебник для IX класса средней школы / Под ред. проф. А. Панкратовой. Утв. Наркомпросом РСФСР. М., 1940.

Пеньковский – *Пеньковский А. Б.* Нина: Культурный миф золотого века русской литературы в лингвистическом освещении. М., 1999.

Переписка 2009 – Переписка В. А. Жуковского и А. П. Елагиной: 1813–1852 / Сост., подг. текста и коммент. Э. М. Жиликовой. М., 2009.

Перцов Письмо 1 – <*Перцов Э. П.*>. Письмо к издателю «Московского телеграфа» // Московский Телеграф. 1825. № 3 (Приложения. Раздел «Антикритика»).

Перцов Письмо 2 – <Перцов Э. П.>. Письмо к издателю «Московского телеграфа» // Московский Телеграф. 1825. № 4 (Приложения. Раздел «Антикритика»).

Песнь – Песнь Великой Екатерине. СПб., 1796.

Петерсон – Гимн «Боже, царя храни!»: Из рассказов А. П. Петерсона // Русский архив. 1909. № 12.

Петр – Петр Великий: pro et contra: Личность и деяния Петра I в оценке русских мыслителей и исследователей: Антология. СПб., 2001.

Петров – Петров С. М. Русский исторический роман XIX в. М., 1964.

Петрунина – Петрунина Н. Н. Проза Пушкина (пути эволюции). Л., 1987.

Петухов 1897 – Петухов Е. В. А. Жуковский в Дерпте. СПб., 1897.

Петухов 1902 – Императорский Юрьевский, бывший Дерптский, университет за сто лет его существования (1802–1902) / Исторический очерк Е. В. Петухова. Юрьев, 1902. Т. 1: Первый и второй периоды (1802–1865).

Пирогов – Пирогов Н. И. Вопросы жизни: Дневник старого врача // Пирогов Н. И. Собр. соч.: В 8 т. М., 1962. Т. 8.

Писарев 1807 – Писарев А. Предметы для художников, избранные из Российской Истории, Славенскаго Баснословия и из всех русских сочинений в стихах и в прозе. СПб., 1807. Ч. 1–2.

Писарев 1809 – Писарев А. А. Общие правила театра, выбранные из полного собрания сочинений г. Вольтера и расположенные по порядку драматических правил. СПб., 1809.

Пискунов – Пискунов А. К. Очерки по истории прогрессивной немецкой педагогики конца XVIII – начала XIX в. М., 1960.

Письма Тургенева к Жуковскому – Письма Андрея Тургенева к Жуковскому / Публ. В. Э. Вацуру и М. Н. Виролайнен // Жуковский и русская культура. Л., 1987.

Плавильщиков 2002 – Плавильщиков П. А. Театр // Плавильщиков П. А. Собрание драматических сочинений. СПб., 2002.

Платон. ПСС – Полное собрание сочинений Платона (Левшина), митрополита Московскаго: В 10 кн. СПб., 1913.

Платонов – Платонов С. Учебник русской истории для средней школы. Курс систематический: В 2 ч. 2-е изд. СПб., 1910.

Плетнев – Плетнев П. А. О жизни и сочинениях В. А. Жуковского // В. А. Жуковский в воспоминаниях современников. М., 1999.

Плечова 2007 – *Плечова Н. П.* Идиллия в русской прозе 1840–1850-х годов / Дис. ... канд. филол. наук. Череповец, 2007.

Плечова 2013 – *Плечова Н. П.* Идиллия в нравоописательном романе Д. Н. Бегичева «Семейство Холмских. Некоторые черты нравов и образа жизни, семейной и одинокой, русских дворян» // Гуманитарные науки. 2013 (https://libnew.pskgu.ru/projects/pgu/storage/wt/wt121/wt121_20.pdf).

Плюханова – *Плюханова М.* Сюжеты и символы Московского царства. СПб., 1995.

Погодин 1830 – *Погодин М. П.* Марфа, Посадница Новгородская (http://az.lib.ru/p/pogodin_m_p/text_0310.shtml).

Погодин 1835 – *Погодин М.* Начертание русской истории для училищ. М., 1835.

Погодин 1837 – *Погодин М.* Начертание русской истории: Для гимназий. 2-е изд., испр. и умнож. М., 1837.

Погодин 1866 – *Погодин М. П.* Николай Михайлович Карамзин, по его сочинениям, письмам и отзывам современников. М., 1866. Ч. 2.

Погорельский – *Погорельский Антоний.* Сочинения. Письма / Изд. подг. М. А. Турьян. СПб., 2010.

Погосян – *Погосян Е.* Петр I — архитектор российской истории. СПб., 2001.

Полевой 1825 – <*Полевой Н. А.*> Русская Талия, подарок любителям... <Рецензия> // Московский телеграф. 1825. № 2.

Полевой 1833 – *Полевой Н. А.* Козьма Минич Сухорукой, избранный от вся земли русский человек: Чтение на торжественном акте Московской Практической, Коммерческой Академии, Июля 10го дня, 1833 года. М., 1833.

Полевой 1834 – *Полевой Н. А.* Рука Всевышняго Отечество спасла <Рецензия> // Московский Телеграф. 1834. № 3.

Полевой 1839 – *Полевой Н. А.* Очерки русской литературы. СПб., 1839. Ч. 1.

Полевой 1842 – Драматические сочинения и переводы Н. А. Полевого. Ч. 1. СПб., 1842.

Полевой 1934 – Николай Полевой: Материалы по истории русской литературы и журналистики тридцатых годов. Л., 1934.

Полетика – *Полетика П. И.* Мои воспоминания // Русский архив. 1885. № 11.

Поливанов – Русская хрестоматия для двух первых классов средних учебных заведений / Сост. Л. Поливанов. М., 1895. 17-е изд.

Поникарова – *Поникарова Н.* Министерство народного просвещения и школьное образование по русской истории (1864–1917) / Автореф. дис. ... канд. истор. наук. М., 2005.

Поска – Русская хрестоматия для эстонских начальных училищ с приложением русско-эстонского словаря / Сост. М. Поска, ст. уч. русск. яз. Дерпт, 1887. = *Wene keele lugemise raamat eesti algus-koolide tarvis / Kokku seadnud M. Poska Wenekeele ülemkooli õpetaja.* Tartus, 1887.

Поэты 1790–1810 – Поэты 1790–1810-х годов. Л., 1971 (Библиотека поэта. Большая сер.).

Пресс – *Пресс А.* Вечный жид // Еврейская энциклопедия: Свод знаний о еврействе и его культуре в прошлом и настоящем / Под ред. Л. Каценельсона и Д. Гинцбурга. СПб., [б. д.]. Т. 5.

Приказы – Приказы по Отдельному гвардейскому корпусу. СПб., 1833.

Проблемы творчества – Иван Андреевич Крылов: Проблемы творчества. Л., 1975.

Программа – Примерные программы и объяснительные записки, изданные по распоряжению Г. Министра Народного Просвещения. Пг., 1915 (Приложение к ЖМНП. Ноябрь и декабрь).

Проскурин 1999 – *Проскурин О.* Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М., 1999.

Проскурин 2000 – *Проскурин О.* Литературные скандалы пушкинской эпохи. М., 2000.

ПС – Педагогический сборник. СПб., 1864–1918.

ПСЗ-I – Полное собрание законов Российской империи: Собр. первое.

ПСЗ-II – Полное собрание законов Российской империи: Собр. второе.

Пупкевич, Кузнецов – *Пупкевич-Диамант Я. С., Кузнецов И. Л.* Карл Карлович Зейдлиц и его время. СПб., 2003.

Пушкин 1994 – *Пушкин А. С.* Стихотворения лицейских лет: 1813–1817. СПб., 1994.

Пушкин 1997 – Дневник А. С. Пушкина: 1833–1835. М., 1997.

Пушкин. ПСС-10 – *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. Л., 1977–1979.

Пушкин. ПСС-16 – *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: [В 16 т.]. М.; Л., 1937–1949.

Пушкин. ПСС-20 – *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: В 20 т. СПб., 1999–.

Пыпин – *Пытин А. Н.* Характеристики литературных мнений от двадцатых до пятидесятих годов: Исторические очерки. СПб., 1909.

РА – Русский архив. М., 1863–1917.

Радищев. ПСС – *Радищев А. Н.* Полное собрание сочинений. М.; Л., 1938. Т. 1.

Рахилин – *Рахилин В. К.* Первые российские государственные лотереи // Нумизматический альманах. 1998. № 2–4.

РВ – Русский вестник. М., 1808–1824.

Рождественский – Отечественная история в связи со всеобщей (среднею и новою): Курс средних учебных заведений / Сост. С. Рождественский. 5-е изд. СПб., 1878.

Розен 1833 – Россия и Баторий, историческая драма в пяти действиях / Сочинение Барона Розена. СПб., 1833.

Розен 1834 – Осада Пскова: Трагедия в пяти действиях / Сочинение Барона Розена. СПб., 1834.

Розен 1835 – Из трагедии: Дочь Иоанна III. Сочинение Барона Розена. Первого действия 8-ое явление // Сын Отечества и Северный архив. 1835. № 16.

Розен 1836а – Жизнь за царя: Опера в трех действиях. Сочинение Барона Розена. Музыка М. И. Глинки. СПб., 1836.

Розен 1836б – Иоанн III и Аристотель // Современник, Литературный журнал, издаваемый Александром Пушкиным. 1836. Кн. 2.

Розен 1840 – Дочь Иоанна III. Трагедия в пяти действиях. Сочинение Барона Розена. Санктпетербург, летом 1835 года // Пантеон русского и всех европейских театров / Под ред. Ф. А. Кони. 1840. Ч. II.

Розен Рук. 1 – Осада Пскова. Трагедия в пяти действиях. Сочинение Барона Розена. СПб., 1834 // РО ГТБ СПб. I 17 2 75 8. Инв. № 84295.

Розен Рук. 2 – Осада Пскова. Трагедия в пяти действиях. Сочинение Барона Розена // РО ГТБ СПб. I VII 1 56. Инв. № 4443.

Розен Рук. 3 – Осада Пскова. Трагедия в пяти действиях. Сочинение Барона Розена // РО ГТБ СПб. I VII 5 51. Инв. № 4801.

Росси 1995 – *Росси Л.* Сентиментальная проза М. Н. Муравьева (Новые материалы) // XVIII век. СПб., 1995. Вып. 19.

Росси 1997 – *Росси Л.* В поисках неизвестного произведения Михаила Муравьева // Рукописи. Редкие издания. Архивы: Из фондов библиотеки Московского университета. М., 1997.

Росси 2001 – *Росси Л.* Западноевропейская культура в педагогической прозе Михаила Муравьева (1787–93) // *Reflections on Russia in the Eighteenth Century.* Köln; Weimar; Wien, 2001.

Ростковский – *Ростковский Ф. Я.* История Лейб-гвардии Финляндского полка: В 3 ч. СПб., 1881. Т. 2.

РП – Русские писатели 1800–1917: Биографический словарь. Т. 1–... М., 1989–...

РС – Русская старина. СПб., 1870–1918.

РТ – Русская Талия, подарок любителям и любительницам отечественного театра на 1825 год / Изд. Ф. Булгарин. СПб.: В типогр. Н. Греча, <1824>.

Рукою Пушкина – Рукою Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты. М.; Л., 1935.

Русская летопись – Русская летопись по Никонову Списку. СПб., 1792. Ч. 8: С 1583 до 1630 года.

Русская эпиграмма – Русская эпиграмма (XVIII – начало XX века). Л., 1988 (Библиотека поэта. Большая сер.).

Руссо 1913 – *Руссо Ж.-Ж.* Эмиль, или О воспитании. СПб., 1913.

Руссо 1961 – *Руссо Ж.-Ж.* Исповедь // *Руссо Ж.-Ж.* Избранные сочинения: В 3 т. М., 1961. Т. 3.

Рылеев – *Рылеев К. Ф.* Полное собрание стихотворений. Л., 1971 (Библиотека поэта. Большая сер.).

Сакулин – *Сакулин П. М. А.* Протасова-Мойер по ея письмам // *Известия Отделения русского языка и словесности Императорской академии наук.* СПб., 1908. Т. 12. Кн. 1, 2.

Салупере 1987 – *Салупере М.* Забытые друзья Жуковского // *Жуковский и русская культура.* Л., 1987.

Салупере 1995 – *Салупере М.* К биографии «императорского безумца» // *Балтийский архив: Русская культура в Прибалтике.* Таллинн, 1995.

Салупере 1999 – *Салупере М.* Пушкин в дерптском восприятии (1820–1837) // *А. С. Пушкин и Эстония: Сб. статей к 200-летию со дня рождения поэта.* Тарту, 1999.

Салупере 2003 – *Салупере М. Г.* В. М. Перевощиков — профессор русского языка и словесности Дерптского университета // 200 лет русско-славянской филологии в Тарту. Тарту, 2003 (Slavica Tartuensia, V).

Салупере 2004 – *Салупере М. Г.* Жуковский и Зейдлиц — к истории взаимоотношений // Пушкинские чтения в Тарту, 3: Материалы международной научной конференции, посвященной 220-летию В. А. Жуковского и 200-летию Ф. И. Тютчева. Тарту, 2004.

Самовер – *Самовер Н. В.* «Не могу покорить себя ни Булгариным, ни даже Бенкендорфу...»: Диалог В. А. Жуковского с Николаем I в 1830 году // Лица: Биографический альманах. М., 1995. Вып. 6.

САР – Словарь Академии Российской. СПб., 1794. Т. 6.

Сарнов – *Сарнов Б.* Сталин и писатели. М., 2008. Кн. вторая.

Сатирические журналы – Сатирические журналы Н. И. Новикова / Ред., вступ. ст. и коммент. П. Н. Беркова. М.; Л., 1951.

Сборник Академии Художеств – Сборник материалов для истории Императорской С.-Петербургской Академии Художеств за сто лет ея существования / Изд. под ред. П. Н. Петрова. СПб., 1864. Т. 1.

Сводный каталог – Сводный каталог сериальных изданий России (1801–1825). СПб., 2006. Т. 3.

Селиванов – *Селиванов В.* Из давних воспоминаний // Ясский архив. 1869. № 1.

Семенко – *Семенко И. М.* Жизнь и поэзия В. А. Жуковского. М., 1975.

Семенников 1936 – *Семенников В. П.* Литературно-общественный круг Радищева // А. Н. Радищев. Материалы и исследования. М.; Л., 1936.

Серков – *Серков А. И.* История русского масонства XIX века. СПб., 2000.

Серман – *Серман И. З.* Молодой Крылов и театр // Иван Андреевич Крылов: Проблемы творчества. Л., 1975.

Сидяков – *Сидяков Л. С.* Художественная проза А. С. Пушкина. Рига, 1973.

Сиземский – *Сиземский Л.* Поэт-христианин В. А. Жуковский. СПб., 1902.

Скабичевский – *Скабичевский А. М.* Очерки по истории русской цензуры (1700–1863). СПб., 1892.

Сказания – Сказания, заимствованные из священных книг Ветхого и Нового Завета. Карлсруэ, 1857.

Скрынников – *Скрынников Р. Г.* Дуэль Пушкина. СПб., 1999.

Смирнов-Сокольский – *Смирнов-Сокольский Н.* Русские литературные альманахи и сборники XVIII – XIX вв. М., 1965.

СМ – Северный Меркурий. СПб., 1809–1811.

СО – Сын Отечества. СПб., 1812–1852.

Собрание 1789 – Собрание учреждений и предписаний, касательно воспитания в России, обоего пола благородного и мещанского юношества; с прочими в пользу общества установлениями. СПб., 1789. Т. 1.

Собрание грамот – Собрание грамот и государственных договоров. М., 1822. Т. 3.

Сокольский – Вопросы к Истории русской словесности А. Галахова. Ч. II. От Петра I до Гоголя: Пособие для прохождения курса литературы в старших классах гимназий и реальных училищ / Сост. Б. Сокольский. Тифлис, 1905.

Соловьев Н. 1908 – *Соловьев Н.* Русский народный гимн А. Ф. Львова // Алексей Федорович Львов... Его гимн и деятельность. СПб., 1908.

Соловьев Н. 1915 – *Соловьев Н. В.* История одной жизни: А. А. Воейкова – «Светлана»: [В 2 т.]. Пг., 1915. Т. 1.

Соловьев С. 1961 – *Соловьев С. М.* История России с древнейших времен. М., 1961. Т. 9. Кн. V.

Соловьев С. 1999 – *Соловьев С.* Учебная книга русской истории // Соловьев С. Сочинения: В 18 кн. М., 1999. Кн. 18.

СП – Северная пчела. СПб., 1825–1864.

СРЯ – Словарь русского языка: В 4 т. М., 1987. Т. 3.

Станевич 1808а – Разсуждение о русском языке / Соч. Евстафием Станевичем. СПб., 1808. Ч. 1–2.

Станевич 1808б – *Станевич Е.* Разсуждение о законодательстве вообще. СПб., 1808.

Степанищева – *Фрайман Т. Н.* (= *Степанищева Т. Н.*). *Агасвер Жуковского: История авторского замысла и возможный контекст* // Северный сборник: Proceedings of the NorFA Network in Russian Literature 1995–2000. Stockholm, 2000.

Степанищева 2000 – *Степанищева Т. Н.* К проблеме литературного наставничества: Карамзин – Жуковский – Пушкин // Вторые Пушкинские чтения в Тарту, 2: Материалы международной научной конференции 18–20 сентября 1998 г. Тарту, 2000.

Степанищева 2001 – *Степанищева Т. Н.* О некоторых творческих моделях в поэзии Жуковского: «Долбинские стихотворения» – «Арзамасская галиматья» –

«Павловские послания» // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. IV (Новая серия). Тарту, 2001.

Степанищева 2009 – *Степанищева Т.* Литературные тексты и литературность в переписке В. А. Жуковского и М. А. Протасовой (замечания к теме) // Тыняновский сборник: Исследования. Материалы. М., 2009. Вып. 13: Двенадцатые – Тринадцатые – Четырнадцатые Тыняновские чтения.

Степанов А. – Страничка из истории воспитания в России конца прошлого века (Из воспоминаний А. П. Степанова) // Русская школа. 1891. № 1.

Степанов В. 1978 – *Степанов В. П.* К истории литературных полемик XVIII в. («Обед Мидасов») // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1976 год. Л., 1978.

Степанов В. 1999 – *Степанов В. П.* Клушин Александр Иванович // Словарь русских писателей XVIII века. СПб., 1999. Вып. 2: К–П.

Степанов Н. – *Степанов Н. П.* Жуковский как наставник Царя-Освободителя. СПб., 1902.

Стоюнин 1880 – *Стоюнин В. Я.* Исторические сочинения. СПб., 1880. Ч. I: А. С. Шишков.

Стричек 1995 – *Стричек А.* Денис Фонвизин: Россия эпохи просвещения. М., 1995.

Сумароков – *Сумароков А. П.* Избранные произведения. Л., 1957 (Библиотека поэта. Большая сер.).

Сухомлинов – *Сухомлинов М. И.* История Российской Академии. СПб., 1885. Вып. 7.

Тартаковский – *Тартаковский А. Г.* 1812 год и русская мемуаристика: Опыт источниковедческого изучения. М., 1980.

Театр Ивана Крылова – *Гордин М., Гордин Я.* Театр Ивана Крылова. Л., 1983.

Театральный альманах – Театральный альманах на 1830 год. СПб., 1830.

Телескоп – Телескоп. М., 1831–1836.

Теобальд – «Рука Всевышнего Отечество спасла»: Драма Н. В. Кукольника / Из воспоминаний Теобальда [Роткирха В. А.] // Русский архив. 1889. № 12.

Теплова – *Теплова Б. А.* «Сокращенная библиотека» Н. С. Железникова // Ученые записки Горьковского ун-та. Сер. историко-филологическая. Горький, 1966. Вып. 78.

Топоров – *Топоров В. Н.* Младой певец и быстротечное время (К истории одного образа в русской поэзии первой трети XIX в.) // *Russian Poetics*. Columbus, Ohio, 1983.

Торжественный акт – Торжественный акт в С.-Петербургской седьмой гимназии 14-го сентября 1902 года. СПб., 1902.

Третьяковский – *Третьяковский В. К.* О древнем, среднем и новом стихотворении в русском // *Третьяковский В. К.* Избранные произведения. Л., 1963 (Библиотека поэта. Большая сер.).

Тупиков – *Тупиков Н.* Михаил Иванович Веревкин: Историко-литературный очерк. СПб., 1895.

Тургенев – *Тургенев И. С.* Литературные и житейские воспоминания // *Тургенев И. С.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М., 1983. Т. 11.

Тынянов 1968 – *Тынянов Ю. Н.* Пушкин и его современники. М., 1968.

Тынянов 1977 – *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

Устрялов 1831 – *Устрялов Н.* Сказания современников о Димитрии Самозванце. СПб., 1831. Т. 1–3.

Устрялов 1857 – *Устрялов Н.* Начертание русской истории для средних учебных заведений. СПб., 1857. 10-е изд.

Устрялов 1997 – *Устрялов Н. Г.* Русская история до 1855 г.: В 2 ч. / Вступ. ст. и примеч. В. Г. Баданова. Петрозаводск, 1997.

Уткинский сборник – *Уткинский сборник* / Под ред. А. Е. Грузинского. М., 1904. Т. I: Письма В. А. Жуковского, М. А. Мойер и Е. А. Протасовой.

Фаминский – *Фаминский В.* Личность В. А. Жуковского и христианские мотивы в его поэзии. Екатеринославль, 1911 (отд. оттиск из Екатеринославских епархиальных ведомостей; воспроизводит текст речи, произнесенной в Екатеринославском духовном училище 20 марта 1911 г.).

Федотов – *Федотов Г. П.* Певец Империи и свободы // *Федотов Г. П.* Судьба и грехи России: Избранные статьи по философии русской истории и культуры. СПб., 1992. Т. 2.

Федотова – *Федотова М. А.* Димитрий Ростовский // *Литература древней Руси: Библиографический словарь*. М., 1996.

Филиппова – *Филиппова Н.* Закончен ли пушкинский «Рославлев»? // *Русская литература*. 1962. № 1.

Филонов 1863–1867 – Русская хрестоматия с примечаниями: Для высших классов средних учебных заведений / Сост. А. Филонов. СПб., 1863–1867. Ч. 1–4.

Филонов 1878 – Русская хрестоматия с примечаниями: Для высших классов средних учебных заведений / Сост. А. Филонов. 4-е изд. СПб., 1878. Ч. 2.

Флоровский – *Флоровский Г.* Пути русского богословия. Париж, 1983.

Фонвизин 1959 – *Фонвизин Д. И.* Собрание сочинений: В 2 т. М.; Л., 1959.

Франк – *Франк С. Л.* Этюды о Пушкине. СПб., 1998.

Херасков – Эпические творения М. М. Хераскова. М., 1820. Ч. 1.

Хойнацкий – *Хойнацкий О.* Двадцатипятилетие Ревельской Александровской гимназии (1872–1897). Ревель, 1897.

Хомяков – *Хомяков А. С.* Стихотворения и драмы. Л., 1969 (Библиотека поэта. Большая сер.).

Цветник – Цветник. СПб., 1809–1810.

Цявловская – Пушкин в дневнике Франтишка Малевского / Публ. Т. Цявловской // Литературное наследство. М., 1952. Т. 58: Пушкин. Лермонтов. Гоголь.

Чаадаев – *Чаадаев П. Я.* Философические письма. Письмо первое // Россия глазами русского: Чаадаев. Леонтьев. Соловьев. СПб., 1991.

Чердниченко – *Чердниченко Т.* Русская музыка и геополитика // Новый мир. 1995. № 6.

Черниченко 1974 – *Черниченко Ю.* Уравнение с известными // Звезда. 1974. № 4.

Чешихин 1895 – *Чешихин В.* Жуковский, как переводчик Шиллера: Критический этюд. Рига, 1895.

Чешихин 1914 – <*Чешихин Вс.*> Краткие либретто. СПб., 1914.

Шаврыгин – *Шаврыгин С. М.* Творчество А. А. Шаховского в историко-литературном процессе 1800–1840-х годов. СПб., 1996.

Шалыгин – *Шалыгин А.* Учебный курс истории русской литературы (от Петра Великого до смерти Пушкина) и Хрестоматия. Пг., 1915.

Шапарина – *Шапарина О.* Историческое образование в русских гимназиях в начале XX века. 1901 – февраль 1917 гг. (На материалах Московского Учебного округа). Автореф. дис. ... канд. истор. наук. М., 2004.

Шаховской 1815а – Крестьяне, или Встреча незваных: новая опера водевиль в двух действиях / Соч. князя А. А. Шаховского. Музыка набранная из Руских песен. СПб.: В Типогр. Имп. театра, 1815.

Шаховской 1815б – Урок кокеткам, или Липецкие воды. Комедия в пяти действиях, в стихах / Соч. князя А. А. Шаховского. СПб.: В Типогр. Имп. театра, 1815.

Шаховской 1815в – Иван Суссанин. Опера в двух действиях. СПб., 1815.

Шаховской 1815г – Козак стихотворец, Анекдотическая опера водевиль в одном действии / Соч. Князя А. А. Шаховского. СПб.: В Типогр. Имп. театра, 1815.

Шаховской 1816 – Ломоносов, или Рекрут стихотворец, опера водевиль в трех действиях / Соч. Князя А. А. Шаховского. Музыка собранная из разнонародных песен, маршей и вальсов, аранжированная для оркестра г. Антонолини. СПб.: В Типогр. Имп. театра, 1816.

Шаховской 1820 – *Шаховской А. А.* Предисловие к Полубарским затеям // Сын отечества. 1820. № 13.

Шаховской 1821 – Ссора, или Два соседа, комедия в одном действии / Соч. князя А. А. Шаховского. СПб.: В Типогр. Имп. театров, 1821.

Шаховской 1822 – *Шаховской А. А.* Актер на родине, или Прерванная свадьба: Опера-водевиль в одном действии. СПб., 1822.

Шаховской 1824 – *Шаховской А. А.* Нечто о театральной Музыке: Отрывок из теории Драматического Искусства // Руская Талия, подарок любителям и любительницам отечественного театра на 1825 год / Изд. Фаддей Булгарин. СПб.: В типогр. Н. Греча, 1824.

Шаховской 1830 – *Шаховской А. А.* Описание трагедии: Кающийся грешник... // Театральный альманах на 1830 год. СПб., 1830.

Шаховской 1840а – *Шаховской А. А.* Театр древних греков // Репертуар русского и всех европейских театров. 1840. № 5.

Шаховской 1840б – *Шаховской А. А.* Летопись русского театра // Репертуар русского театра. 1840. № 6, № 11.

Шаховской 1840в – Фин. Волшебная трилогия, в трех частях, с прологом и интермедиею / Соч. Князя А. А. Шаховского, заимствована из поэмы Пушкина: «Руслан и Людмила» // Пантеон русского и всех европейских театров. 1840. Ч. 2. № 5.

Шаховской 1841 – Керим-Гирей. Романтическая трилогия в пяти действиях, в стихах / Соч. Князя А. А. Шаховского. Содержание взято из «Бахчисарайского Фонтана» поэмы А. А. <sic!> Пушкина, и многие его стихи сохранены целиком // Пантеон русского и всех европейских театров. 1841. Ч. 4. Кн. 11.

Шаховской 1842а – *Шаховской А. А.* Театральные воспоминания // Репертуар русского и Пантеон всех Европейских театров. 1842. Кн. 5.

Шаховской 18426 – *Шаховской А. А.* Обзор русской драматической словесности // Репертуар русского и Пантеон всех Европейских театров. 1842. Кн. 1, 2, 3.

Шаховской 1873 – Два письма князя А. А. Шаховского к С. Т. Аксакову // Русский архив. 1873. Кн. 1.

Шаховской 1961 – *Шаховской А. А.* Комедии: Стихотворения. Л., 1961 (Библиотека поэта. Большая сер.).

Шаховской Рук. 1 – *Шаховской А. А.* Смольяне в 1611 году. Драматическая хроника в 5 действиях. Писарская копия // РО ГТБ СПб. Шифр I VII 3 111 № 4659.

Шаховской Рук. 2 – *Шаховской А. А.* Ивановой или Возвращение Ричарда Львиного сердца // РО ГТБ СПб. Шифр I. XV. 4. 38.

Шаховской. Рук. 3 – *Шаховской А. А.* Рославлев. Романтическое представление, взятое из Романа Русские в 1812м году; в пяти сутках, с пением // РО ГТБ СПб. Шифр I XI 5 98.

Шекспир 1965 – Шекспир и русская литература / Под ред. М. П. Алексеева. М.; Л., 1965.

Шильдер – *Шильдер Н.* Император Николай Первый: Его жизнь и царствование. М., 1896. Кн. 1.

Шишко 1906 – *Шишко Л.* Популярная история России: В 3 ч. СПб., 1906. Ч. 2.

Шишко 1917 – *Шишко Л.* Рассказы из истории России: В 3 ч. 2-е изд. Одесса, 1917.

Шишков 1803 – *Шишков А. С.* Рассуждение о старом и новом слоге российского языка. СПб., 1803.

Шишков 1806 – *Шишков А. С.* Собрание детских повестей. СПб., 1806. Ч. I.

Шишков 1809 – *Шишков А. С.* Собрание детских повестей. СПб., 1809. Ч. I.

Шишков 1811 – *Шишков А. С.* Разсуждение о Красноречии Священного Писания... СПб., 1811.

Шишков 1812 – *Шишков А. С.* Рассуждение о любви к Отечеству. СПб., 1812.

Шишков 1825 – *Шишков А. С.* Разсуждение о любви к отечеству // Шишков А. С. Собрание сочинений. СПб., 1825. Ч. 4.

Шишков 1834 – Записки адмирала А. С. Шишкова, веденныя им во время путешествия его из Кронштада в Константинополь. СПб., 1834.

Шишков 1870 – Записки, мнения и переписка адмирала А. С. Шишкова. Берлин, 1870. Т. I–II.

Шишков. Рук. – *Шишков А. С.* <Записки о путешествии 1776–1779 гг.> // РО ИРЛИ. Ед. хр. 9181.

Шмид – *Шмид В.* Проза Пушкина в поэтическом прочтении: «Повести Белкина». СПб., 1996.

Шторх – *Шторх А.* Похвальное слово графу Ф. Е. Ангальту. СПб., 1794.

Шумигорский – *Шумигорский Е. С.* Императрица Мария Феодоровна (1759–1828), Ея биография. СПб., 1892.

Щекатов 1801 – Географической словарь Российскаго государства, сочиненный в настоящем онаго виде. М., 1801. Т. 1.

Щекатов 1804 – Словарь географический Российскаго государства, описывающий Азбучным порядком Географически Топографически ... все губернии, города и их уезды / Собранный А. Щекатовым. М., 1804. Т. 3.

Щербакова – *Щербакова М. Н.* Музыка в русской драме: 1756 – первая половина XIX в. СПб., 1997.

Щербатов – *Щербатов М. М.* История Российская от древнейших времен. СПб., 1791. Т. 7. Ч. 2–3.

Эйдельман 1971 – *Эйдельман Н.* Розыскное дело // Наука и жизнь. 1971. № 9.

Эйдельман 1983 – *Эйдельман Н. Я.* Последний летописец. М., 1983.

Эйдельман 1984 – *Эйдельман Н. Я.* Пушкин: История и современность в художественном сознании поэта. М., 1984.

Эйдельман 1987 – *Эйдельман Н. Я.* Пушкин: Из биографии и творчества: 1826–1837. М., 1987.

Эйхенбаум – *Эйхенбаум Б. М.* «Чрезмерный писатель» (К 100-летию рождения Н. Лескова) // Эйхенбаум Б. М. О прозе. Л., 1969.

Электромагнитный бот – Электромагнитный бот Б. С. Якоби (1837–1842). СПб., 1903 (отд. оттиск из «Записок Императорского Русского Технического Общества». Февраль 1903).

Энгельгардт – Записки Льва Николаевича Энгельгардта. М., 1860.

Ядро – *Хилков А. Я.* Ядро Российской истории... 3-е изд. Кн. VI. М., 1791.

Язвицкий 1810а – Всеобщая философская грамматика, изданная Николаем Язвицким. СПб.: При Императорской Академии Наук, 1810.

Язвицкий 1810б – <Язвицкий Н.>. Механизм, или Стопосложение Российского стихотворства, изданный для воспитанников Санкт-петербургской Губернской гимназии. СПб.: В типографии Ф. Дрехслера, 1810.

Язвицкий 1811 – <Язвицкий Н.>. Введение в науку стихотворства, или Разсуждение о начале поэзии вообще, и краткое повествование восточного еврейского, греческого, римского, древняго и средняго Российского стихотворства. СПб.: В медицинской типографии, 1811.

Языков – Языковский архив. СПб., 1913. Вып. I: Письма Н. М. Языкова к родным за дерптский период его жизни (1822–1829).

Якоби 1840 – Якоби М. Г. Гальванопластика или способ, по данным образцам производить медныя изделия из медных растворов, помощью гальванизма. СПб., 1840.

Якоби 1957 – Якоби Б. С. Работы по электрохимии. М.; Л., 1957.

Яковлев – Яковлев М. М. Гимн // Музыкальная энциклопедия. М., 1973. Т. 1.

Якушкин – Якушкин В. Е. А. С. Пушкин: Из черновых его бумаг // Русская старина. 1887. № 9.

Янушкевич 1985 – Янушкевич А. С. Этапы и проблемы творческой эволюции В. А. Жуковского. Томск, 1985.

Янушкевич 2004 – Янушкевич А. С. Дневники В. А. Жуковского как литературный памятник // Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М., 2004. Т. 13.

Ярославский – Записки В. И. Ярославского // Киевская старина. 1887. № 9.

Яроцкий – Яроцкий А. В. Борис Семенович Якоби: 1801–1874. М., 1988.

Angus – *Angus Martin*. La Bibliothèque universelle des romans. 1775–1789: Présentation, table analytique et index. Oxford: The Voltaire Foundation, 1985.

Anhalt 1790 – <Anhalt F. von>. La muraille parlante ou Tableau de ce qu'on a écrit et dessiné sur la muraille du jardin du Corps Impérial des Cadets gentilshommes. A l'usage du Corps des Cadets. St. Pb., 1790.

Anhalt 1791 – <Anhalt F. von>. La salle de récréation, ou la suite et le second volume de la muraille parlante ou Tableau de ce qui se trouve dans la salle de récréation du 4 et 5 âges du Corps Impérial des Cadets Gentilshommes. St. Pb., 1791.

Anthems – National Anthems // The Encyclopaedia Britannica. London; New York, 1929. Vol. 16.

Bouilly 1799 – L'Abbé de l'Épée, comédie historique, in cinq actes et en prose, Par J. N. Bouilly, membre de la Société Philotechnique. Représentée, pour la première fois ou Théâtre Français de la République, le 23 frimaire an VIII <14 décembre 1799>. Paris, <1799>.

Bouilly 1802 – Der Taubstumme, oder der Abbé de l'Épée. Historisches Drama in fünf Akten von Bouilly / Aus den Französischen übersetzt von August v. Kotzebue. Ausgeführt im k. k. Hoftheater. Wien, 1802.

British Lyre – The British Lyre or Selections from the English poets / By William Odell Elwell. Brunswick, 1863.

Byron – The Works of Lord Byron: In 4 vol. London, 1829. Vol. 1–3.

Cailhava d'Estandoux – *Cailhava d'Estandoux J. F.* De l'imitation // De l'art de la comédie, ouvrage dédié à monsieur, par m. de Cailhava. Paris: Ph.-D. Prierres, 1786. T. 2.

Campe – Sämtliche Kinder- und Jugendschriften von Joachim Heinrich Campe, 4. Aufl. Bd. 2: Kinderbibliothek, 1. Theil. Braunschweig, 1831.

Cochin – *Cochin Ch. N.* Voyage d'Italie, ou recueil de notes sur les ouvrages de peinture et de sculpture qu'on voit dans les principales villes d'Italie. Paris, 1773. T. 1–3.

DBL – Deutschbaltisches biographisches Lexikon, 1710–1960 / Wilhelm Lenz. Verlag Harro von Hirschheydt. Wedemark, 1998.

GH – Genealogisches Handbuch der baltischen Ritterschaften. Teil 1: Livland. Görlitz, 1929.

Guisot – *Guisot François.* Vie de Shakespeare // Œuvres complètes de Shakespeare, traduites de l'anglais de Letourneur. Nouvelle édition. Revue et corrigée par F. Guisot et A. P[ishot]. Paris, 1821. Vol. 1.

Hodge – *Hodge Thomas P.* "Chin china pochitai": Zhukovskii and Pushkin in the Russian Art-Song Enterprise // Stanford Slavic Studies. Stanford, 1994. Vol. 8: Themes and Variations. In Honor of Lazar Fleishman.

Ilowajskij – Wene riigi ajalugu. Wene riigi alustusest kuni Aleksander III: Koolile ja kodule Ilowajskij järele / Wene keelest P. Koit, kihelkonna kooliõpetaja Wäike-Maarjast. Rakweres, 1890.

Jean Paul – *Jean Paul (Richter).* Titan. Bd 2. Zehnte Jobelperiode. Roquairols advocatus diaboli — der Feiertag der Freundschaft. 53. Zykel (http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=5273&kapitel=1#gb_found).

Kiseleva 1991 – *Kiseleva L.* The archaist model of behaviour as a semiotic object // Poetics of the text: Essays to celebrate twenty years of the Neo-Formalist Circle. Amsterdam, 1991.

Kiseleva 1997 – *Kiseleva L.* Europe of the 1770s through the eyes of a Russian sailor: Aleksandr Shishkov // Culture and History, № 14: Reciprocal Images. Scandinavian University Press, 1997.

Kiseleva 2003 – *Kiseleva L.* Pushkin in the Mirror of Shakhovskoi // Studies in Slavic Literature and Poetics. Vol. XXXVII: Two hundred years of Pushkin. Vol. 1: “Pushkin’s secret”: Russian writers reread and rewrite Pushkin / Edited by Joe Andrew and Robert Reid. Amsterdam; New York, 2003.

Schlegel 1809 – Über dramatische Kunst und Literatur / Vorlesungen von August Wilhelm Schlegel. Heidelberg, 1809. Teil 1.

Schlegel 1814 – Cours de littérature dramatique, Par A. W. Schlegel / Traduit de Allemand. Paris; Genève, 1814. T. 1.

Schlegel 1879 – *Schlegel A. W., von.* Lectures on dramatic art and literature. London: G. Bell, 1879.

Scott – Ivanhoe; A Romance by Sir Walter Scott. Leipzig, 1845.

Seidlitz – *Seidlitz K.* Wassily Andrejewitsch Joukoffsky: Ein russisches Dichterleben. Mitau, 1870.

Shakespear – William Shakespear’s Schauspiele: Troilus und Kressida. Cymbeline. König Lear. Zürich, 1777.

Wortman – *Wortman Richard S.* Scenarios of power: Myth and Ceremony in Russian Monarchy. Vol. 1. Princeton Univ. Press, 1995.

KOKKUVÕTE

KARAMZINISTID JA ARHAISTID

Valik artikleid

Raamat sisaldab autori artikleid 18. sajandi lõpu ja 19. sajandi esimese poole vene kirjandusest ja kultuurist. Pealkiri „Karamzinistid ja arhaistid“ osutab peateemale: sellele, kuidas kujunesid ja arenesid poole sajandi jooksul kaks kirjanduskoolkonda, mida nimetati nende rajajate Nikolai Karamzini ja Aleksander Šiškovi järgi karamzinistideks ja šiškovistideks (Juri Tõnjanovi terminoloogias uuendajad ja arhaistid). Esmapilgul nii erinevatel koolkondadel või suundumustel on, nagu raamatust selgub, palju kokkupuutepunkte ja nende kokkupõrge ei olnud sugugi üksnes vaidlus keele üle, vaid poleemika rahvusliku identiteedi ümber. Seetõttu on uurimuste põhifookuses kirjandusprotsessi ideoloogiline komponent ja kirjanduse osalus rahvuse ülesehituses.

Käesoleva kogumiku artiklid on kirjutatud eri aegadel, erinevates oludes ja erinevatel põhjustel* ning need on oma mahult ja mõttearenduse astmelt ebaühtlased; mõnikord jooksevad nad teemade poolest üksteise sisse, mille tulemuseks on vältimatud kordused, et säiliks artikli loogika. Teisisõnu, see kogumik ei ole monograafia, kus niisugused kordused saaks kergesti kõrvaldada, kuid sel viisil kokku panduna moodustavad artiklid sisemise terviku.

Raamatu viiest osast esimene, „Žukovski ja tema ümbruskond“, on pühendatud vene kultuuri silmapaistvale luuletajale Vassili Žukovskile. Talle on eraldatud palju ruumi ka raamatu hilisemates osades. Žukovski loomingut ei saa taandada „karamzinismile“, kuigi ta ise rõhutas alati Karamzini tähtsust oma elus ja loomingulises tegevuses. Žukovski oli tõeline uuendaja, kelle roll vene kirjanduse ajaloos on pidevalt varju jäänud – osalt seetõttu, et luuletaja ise ei rõhutanud kunagi oma uuenduslikkust ega püüdnud võtta mingit juhtrolli, kuigi tundis end isiklikult vastutavana

* Iga artikli lõpus on nimetatud ilmumisaeg. Bibliograafilised andmed on kättesaadavad Tartu Ülikooli vene kirjanduse õppetooli leheküljel <https://ruslit.ut.ee/staff/lnk/list.php>.

vene kirjanduse saatuse eest (sellele on pühendatud artiklid „Kokkuvõtete tegemine (Žukovski poeetilisest „monumendist““)“ ja „Žukovski rolli ümberhindamise probleemist vene kirjanduses 19. sajandi esimesel poolel“). Žukovski ei olnud mitte ainult „vene kirjanduse kõige lahkem luuletaja“, nagu nimetas teda Juri Lotman, tagakiusatute kaitsja tsaari trooni ees, vaid ka poeedi kui rahvusliku aarde idee pidev propageerija (vt „Puškin ja Žukovski 1830. aastatel (ideoloogilise kokkulangevuse punktid“). Žukovski osalemine monarhia poeetilise kontseptsiooni loomisel, monarhi kui oma riiki teeniva mehe kuvandi edendamise, on keskseks teemaks artiklites „„Südamete tsaar“ ehk karamzinlik panegüürika“, „Žukovski „Orleans'i neitsi“ kui rahvuslik tragöödia“, „Žukovski „Rootsi olukirjedused“ ja karamzinlik traditsioon“, „Vjazemski ja Žukovski dialoog Pühast Venemaast“ ja „Karamzinistid kui ametliku ideoloogia loojad (märkmeid Vene hümni kohta)“. Luuletaja rolli rahvusliku ooperi „Elu tsaari eest“ loomisel näitavad „Vene rahvusliku mütoloogia kujunemine Nikolai ajastul (Sussanini süžee)“ ja mitmed teised artiklid.

Žukovski hilisem poem „Ahasveerus“ on apokrüüfilise legendi originaalne mugandus (see idee paelus ühtaegu ka Aleksandr Puškinit, vt „Legend igavesest juudist Puškini ja Žukovski kavandites“,** ja „Žukovski „Ahasveeruse“ kavandi byronlik kontekst“). Žukovski asetask selle idee aga religioosse luule ja religioosse poeetilise keele loomise ülesande konteksti, mida ta nägi vene kirjanduse järgmise eesmärgina. Võib-olla kõige hämmastavam aspekt teema käsitlemisel oli selle muutumine tema enda vaimseks autobiograafiaks: pika meelearanduse ja Kristuse poole pöördumise tee läbinud suurima patuse elu oli seotud luuletaja enda ja laiemalt iga kristlase vaimse teega (vt artikkel „„Ahasveerus ehk Igavene juut“ kui V. A. Žukovski vaimne autobiograafia“).

Seda, kuidas kehastus tegelikus elus Žukovski kõige tähtsam ja programmiliseks kujunenud poeetiline müüt „Elu ja luule on üks“, on kogumikus näidatud luuletajat ümbritsevate inimeste saatuse kaudu. Põhirõhk on siinkohal tema armastusel oma poolõetütre Maria Protassova-Moieri vastu ning nende kirjavahetuse uurimisel („Kirjavahetuse kommenteerimise probleem (Žukovski ja tema poolõetütarte kirjavahetuse näitel)“, „Enesetsensuuri probleem M. A. Protassova ja V. A. Žukovski

** Kahe poeedi loominguliste ristumiste teema on leidnud kajastust mitmes kogumiku artiklis.

kirjavahetuses“, „Märgilised kuupäevad“ Žukovski maailmas“), keerulistel peresuhetel („Biograafilise konteksti uurimise probleem (Žukovski ümbruskond“), poolõetütarde teoste analüüsil („Žukovski ümbruskond: kodukirjandus“) ja Žukovski seisukohti ellu viinud Maria Andrejevna isiksusel („...Mul pole palju vaja, et õnnelik olla!“ (Dorpati draama 1822. aastal ehk *l'amitié amoureuse* argimõõtmes“).

Sama teema teine pool on luuletaja suhted tsaariperekonna liikmetega – Žukovski oli seal nimelt vene keele õpetaja ja troonipärija kasvataja ametikohal. Säilitades lugupidavat tooni, kõnetab ta tsaariperekonna liikmeid nii värssides kui ka kirjades endaga võrdsena („Episood kirjavahetusest ehk Ühe pühenduse lugu (Žukovski ja tema tsaarisoost õpilased“) ja „Südames ja mõtetes teile ustav Žukovski“), kuid see „võrdsustunne“ oli ühepoolne, nagu kinnitab ka Žukovski tütre Aleksandra ja suurvürst Aleksei Aleksandrovitši, tema kunagise kasvandiku poja kurb armastuslugu („Suguluses järeltulijate kaudu (Žukovskid ja tsaari õukond“).

Raamatu teine osa „Vene arhaismi keerulised arenguteed“ käsitleb Šiškovi suuna saatust, mis, nagu püüdsin näidata, ei taandunud Šiškovi keeleutoopiale ja keeleharrastajalikule etümoloogiale. Artiklis „Vene „arhaismi“ alged“ jälgitakse, kuidas tulevased rivaalitsevate kirjanduskoolkondade juhid oma kirjanikukarjääri alguses 1780. aastatel töötasid samade tekstide tõlkimise kallal, reisisid Euroopasse ja kirjeldasid oma kogemusi ning mõtisklesid väljenduse probleemide üle, kusjuures Šiškovi stiilist puudus tahtlik arhailisus. Artikkel „Vene „arhaist“ Euroopas“ näitab, et hilisem Euroopa-vastusus ei olnud Šiškovile alguses iseloomulik. Euroopareisidest 1770.–1790. aastatel olid tal igati positiivsed muljed, ta huvitus vaatamisväärsustest, kirjandusest, teatrist, õppis usinalt keeli ja nautis tõlkimist rootsi ja itaalia keelest (tuleb tunnistada, et Šiškov ületas Euroopa keelte tundmises Karamzini). Seega olid agressiivsed rünnakud Euroopa vastu, võitlus „kaheksateistkümnenda sajandi valetargutajate“ vastu ja karamzinistidevastased keeleteooriad alates 1800. aastatest spekulatiivne konstruktsioon, mille eesmärk oli arendada rahvusliku identiteedi ideed ja tõestada Venemaa prioriteetsust kõigis valdkondades, milles Šiškovi pooldajad talle järgnesid (vt artikkel „Keelepoleemika ja rahvuskultuurilise identiteedi idee („vanemate arhaistide“ keelekäsitlusest“). Erapooliku „isamaa-armastuse“ idee oli arhaistide põhimõtteline hoiak, kuid eraelus järgisid nad aadli üldist käitumisstiili: prantsuse keel igapäevavestluses,

harjumus veeta aega kaardilauas jne („Vanemate arhaistide“ käitumismudel: teooria ja praktika“). Rahvapärasuse matkimine riietuses ja habeme kandmine on omane „vene idee“ järgmise põlvkonna pooldajatele slavofiilidele.

Kirjandusliku poleemika stiili analüüs („Kirjandusliku autoriteedi probleem vene kriitikas 1800. ja 1810. aastatel“) viis mind järeldusele, et Šiškovil ja tema järgijatel õnnestus karamzinistidele, kes esialgu vältisid kirjandusväliste seikade kaasamist vaidlusse, peale suruda jäik poleemiline diskursus, kus leidis ka lausa kriminaalseid süüdistusi vastaste aadressil (vrd Aleksander Šahhovskoi süüdistamine Vladislav Ozerovi surmas). Karamzini enda vastust Šiškovi kriitikale käsitletakse artiklis „Ma kirjutasin kõige karamzinlikuma kõne Vene Akadeemiale ja A. S. Šiškovile!“ (Karamzini poleemiline kõne 1818. aastal“).

Eraldi teema on Ivan Krõlov. „See mees on suur mõistatus,“ ütles Konstantin Batjuškov tema kohta, andes edasi karamzinistide vaadet. Karamzinistid olid sunnitud tunnustama Krõlovi suure luuletajana, hoolimata tema kuulumisest „kirjanduslike surnute“ sekka ehk Šiškovi juhitud ühingusse „Beseda ljubitelei russkogo slova“ (*vene sõna armastajate ühing*). Artiklis „Krõlovi dramaturgia mõistatused“ vaadeldakse selle suure skeptiku teatritööd, kes pilkas „Besedat“, kuid samas vastavalt selle programmile mõistis hukka frankomaania ja valeliku tundelisuse ning vältis gallitsisme.

Krõlovi liini dramaturgias ja kõnekeele arendamisel komöödias jätkas tema noorem kaasaegne ja samuti „Beseda“ liige vürst Aleksander Šahhovskoi. Raamatus on talle palju ruumi antud nii teatriteoreetikuna (vt neljanda osa artiklid „Jäljendamine kui vene rahvusliku teatri loomise vahend“ ja „Vene Thalia“ 1820. aastate teatrikriitika kontekstis“) kui ka praktikuna, eriti Walter Scotti romaani ja Puškini teoste dramatiseerijana (vt „Walter Scott vene „arhaistide“ tõlgenduses“ ja „Puškini ja Šahhovskoi „Padaemandad““). Noore Puškini suhtumisele Šahhovskoisse on pühendatud artikkel „Puškini varased teatrimuljed ja Šahhovskoi“. Dramaturgi rolli Sussanini müüdi propageerimisel käsitletakse eespool nimetatud artiklis ja tema osa rahvusliku tragöödia arendamisel artiklis „A. A. Šahhovskoi „Smolenskilased 1611. aastal“ kui katse luua rahvuslik tragöödia“.

Üks raamatu ideedest, mis puudutab vene arhaismi saatust, avaneb Šahhovskoi ja tema noorema sõbra Mihhail Zagoskini näitel (vt artiklid

„Kolm „Roslavlevi“: jätk vene „arhaismi“ ajaloole“, „Tundelisuse ohud (Zagoskini romaan „Kiusaja“)“ ja „Lugemiskogemuse tulemused vene ilukirjanduses 1830. aastatel (Zagoskini romaan „Kuzma Petrovitš Mirošev“)“). Need autorid jätkasid oma tööd ka ajal, mil „Beseda“ oli ammu minevikku jäänud ja patriootiline kontseptsioon näis olevat ühemõtteliselt seotud ametliku rahvusluse teooriaga. Raamat näitab, et hilisemate arhaistide pealetükkiv „venelikus“ ja Euroopa-vastusus ei pärine mitte Uvarovi triaadist, vaid 1812. aasta patriootilisest retoorikast, ning nende võitlus 1820. ja 1830. aastate romantismiga jätkab poleemikat Karamziniga ja „Vaese Liisa“ tundelisusega: sentimentaalsus hägustab meelt ja võib põhjustada moraalse katastroofi, sest sellises seisundis satub inimene kergesti tumedate jõudude meelevalda (romaan „Kiusaja“).

Kolmanda osa „Vene idee kujunemine: katsed luua rahvuslikku tragöödiat. Karamzinistid ideoloogide rollis“ üks keskne käsitlusobjekt on Nestor Kukolniku draama „Kõigevägevama käsi päästis isamaa“. Seda näidendit koos Mihhail Glinka ooperiga „Elu tsaari eest“ analüüsitakse artiklites „Vene rahvusliku mütoloogia areng Nikolai ajastul (Sussanini lugu)“ ja „Sõna – muusika – ideoloogia 1830. aastate vene teatris („Elu tsaari eest“)“. Just neil teostel koos hümniga „Jumal hoidku tsaari“ (vt „Karamzinistid – ametliku ideoloogia loojad (märkmeid vene hümni kohta)“) oli määrav tähtsus ametliku rahvusluse kontseptsiooni kinnistamisel. Õigeusu, isevalitsuse ja rahvuse kolmik ei olnud Kukolniku draama kirjutamise ajaks veel välja kuulutatud, kuid teos oli edukas ettevalmistus selle idee vastuvõtmiseks vene kultuuris. Analüüs näitas, et dramaturg oli püüdnud kasutada „Orleans'i neitsi“ (Žukovski tõlkes) kogemust, kuid jätnud tähelepanuta ühe olulise uuenduse – madalast soost inimese valiku isamaa päästja kangelaslikku rolli. Seejuures, juba Sussanini süžee arendamisel, samuti vaidluses selle üle, kumb kahest segaduste aja kangelasest – Minin või Požarski – on peamine isamaa päästja (vt „Rahvuskangelase mõiste tekkimisest vene kultuuris 19. sajandi esimesel kolmandikul“), ilmnes, et „vene Jeanne d’Arciks“ valiti Minin. Just sel põhjusel juhtis Žukovski helilooja Mihhail Glinka, kes kavatses luua rahvusliku ooperi libreto tema jutustuse „Marjina Roštša“ põhjal, tähelepanu hoopis Sussanini loole. Ooperi „Elu tsaari eest“ libretisti parun Jegor Roseni alternatiivse lahenduse kohta tema näidendis „Joann III tütar“ vt „Ootamatust katsest leida „vene Jeanne d’Arc““.

Huvitav on näidendi „Kõigevägevama käsi päästis isamaa“ lavalugu (vt artikkel „Lavakeel ja draamakeel 1830. aastate impeeriumiideoloogilises ülesehituses“). Kukolnik püüdis luua suurejoonelist ilmutuslikku näidendit isevalitsusest kui Venemaa elu ja ajaloo alusest, täis pompoosoid patriootilisi deklaratsioone. Kuid raskemeelne, paatoslik ja dünaamikata „Käsi“ ei rahuldanud näitlejaid ja lavastajaid. Kõige ülevamad monarhistlikud avaldused kärbiti laval maha (et see oli lavastajate tavapärase praktika, näitab ka käesolevas artiklis käsitletud parun Jegor Roseni „Pihkva piiramise“ näide).

Raamatu viimane osa „Pedagoogika kui ideoloogia“ on pühendatud mitmetele teemadele, mis näitavad, kui oluline oli ja on pedagoogilise töö ideoloogiline komponent. Esimene artikkel „S. N. Glinka ja kadettide korpus (Venemaa „sentimentaalse kasvatuse“ ajaloost)“ käsitleb 18. sajandi parimat haridusasutust Katariina II grandioossete haridusprojektide perioodist – jalaväe aadlikadetikorpus. Ükski, isegi kõige edumeelsem ettevõtmine ei oleks toona saanud teoks, kui selle elluvijaks poleks olnud oma elu ja hinge haridusele andnud mees. Korpuse jaoks osutus selliseks meheks krahv Friedrich Anhalt, kes püüdis olla „kadettide isa“ ja jäi sellisena ka nende mällu. Artiklis käsitletakse tema peripateetilist meetodit koos „kõneleva seina“ ja „puhkeruumiga“ kui valgustuspedagoogika eripärast kehastust ning Anhalti-aegset korpust, mis säilitas küll kõik suletud õppeasutuste puudused, kuid oli tõeline kasvulava sellistele idealistidele ja entusiastidele nagu Sergei Glinka.

Kahe järgmise artikli teema on tsaaripedagoogika. Esimene, „Žukovski – vene keele õpetaja („tsaaripedagoogika“ algus)“, uurib Žukovski tegevust suurvürstinna Aleksandra Fjodorovna vene keele õpetajana. Tundide läbiviimiseks kulutati palju vaeva ja aega, mida tõendavad Žukovski arhiivides säilinud ettevalmistavad materjalid ja harjutused, kuid tulemus jättis soovida, ja artiklis analüüsitakse selle ebaõnnestumise põhjuseid. Teine artikkel, „Tsaaripedagoogika müüdid ja legendid: Nikolai I juhtum“, on pühendatud suurvürst Nikolai Pavlovitši koolitamisele. Suurele hulgal koolitusharjutustele ja -materjalidele tuginedes järeldatakse, et Nikolai oli juba lapsepõlvest saadik veendunud oma kõrges missioonis ja tema ema toetas teda selles. Ta valmistas end teadlikult ette tsaarikohusteks, kuigi õpetajad teda selleks ei julgustanud. Olen jõudnud järeldusele, et keisri

korduv jutt, et ta sai Aleksander I testamendist liiga hilja teada, ning tema kurtmine selle üle, et teda oli halvasti ja ebapiisavalt õpetatud ja ta ei olnud kooliharidusest midagi õppinud, kuuluvad müütide hulka. Nikolai jaoks olid need enesemüüdid tõendiks tema väljavalitusest ja sellest, et kõik tema edusammud olid tulnud tänu iseenda visadusele.

Artikkel „„Mittekanooniline“ kanooniline tekst“ on teine hümn „Jumal hoidku tsaari“ käsitlus selles raamatus ja seekord vaadeldakse selle saatust revolutsioonieelsetes koolides. Žukovski, ühe parima vene luuletaja kirjutatud teksti ei nimetatud koolilugemikes tema kirjandusteoste hulgas ega lisatud isegi mitte hümnide rubriiki. „Jumal hoidku tsaari“ jäeti kirjanduskaanonist välja. See elas oma elu rituaali osana; kõik teadsid seda peast, kuid on raske öelda, kuivõrd see seostus õpilaste teadvuses Žukovski nimega. Sellise olukorra tekitas luuletaja ise, kui ta rõhutas, et tema tekst on „rahvalaul“.

Raamatu lõpetab artikkel Peeter Suure ja tema ajastu tõlgendustest kooliajaloo („„Aken Euroopasse“ tõlgituna gümnaasiumi ajalooõpikute keelde“). On selge, et Peeter, Vene riigi ja impeeriumi müüdi alus ja kehastus, ei vastanud ideaalse monarhi standarditele. Artiklis näidatakse, kuidas revolutsioonieelne kool loobus vähehaaval üheselt positiivset tõlgendusest ja kuidas õpikud, milles küll antakse üldiselt positiivne hinnang Peetri ajastule, on täis negatiivseid detaile, mis hävitavad ülistusliku intonatsiooni. Huvitaval kombel on nõukogude õpikud, mis koostati Stalini käsul kõige konservatiivsemate gümnaasiumiõpikute eeskujul, Peetri käsitlemisel palju ühemõttelisemad.

Nii laieneb raamatu põhisüžee järk-järgult, osast osasse, uurimuseks impeeriumi ideoloogiast ja selle kehastumisest eri kultuurivaldkondades: kirjanduses, teatris, pedagoogikas. Rollid, mis esialgu näisid jagunevat kahe kirjandusleeri – Euroopa-vastaste, konservatiivsete arhaistide ja euroopalike, liberaalsete karamzinistide – vahel, nihkuvad ja kattuvad järk-järgult sedavõrd, et karamzinistidele truuks jäänud hilise Pjotr Vjazemski arutluskäike võib ajada segamini Šiškovi tsitaatidega, samas kui karamzinist Žukovskist saab riigihümni autor. Kirjanike ja kirjanduse osalemine rahvusimpeeriumi ülesehituses on märkimisväärne, kuid võtab mõnikord ootamatuid varjundeid.

SUMMARY

KARAMZINISTS AND ARCHAISTS

Articles from various years

The book presents a collection of the author's articles on Russian literature and culture from the late 18th to the first half of the 19th century. The general theme expressed in the title – “Karamzinists and Archaists” – discloses the main idea – to show how, during half a century, the fates of two literary schools named after their founders, Nikolay Karamzin and Alexander Shishkov, Karamzinists and Shishkovists or, in Yury Tynyanov's terminology – innovators and archaists – took shape. The schools or trends, although different at first sight, have, as shown in the book, many common points, and their collision was not limited at all to discussions about language issues but was a dispute on the questions of specific national features and national identity. This made the ideological content of the literary process and participation of literature in nation building the main problem of my research.

The articles selected for this collection were written at different times, under different circumstances and for different reasons*; they are unequal in their volume and development of thought; sometimes their themes and problems overlap. Therefore, repetitions occur which could not be avoided without violating the logic of presentation of each individual theme. In other words, the collection is not a monograph where such repetitions could easily have been removed. However, when the articles had been collected, they turned out to form an intrinsic whole.

The first of the five chapters of the book, “Zhukovsky and his circle” deals with poet who represents a remarkable phenomenon in Russian culture. He has also been given ample room in the following parts of the book. His creation is not limited to “Karamzinism”, although he always

* The year of publication is given at the end of each article. The data on the first publication may be obtained from the bibliography of the author's works on the website of the Department of Russian Literature at the University of Tartu: <https://ruslit.ut.ee/staff/lnk/list.php>

underscored Karamzin's significance in his life and work. Vasily Zhukovsky was a genuine innovator whose role has constantly been underrated in the history of Russian literature, partly because the poet himself never emphasised his innovation and did not strive for significance, although he felt personal responsibility for the fate of Russian literature. This aspect is discussed in the articles "Drawing conclusions (on Zhukovsky's poetic "monument")" and "On the problem of reconsideration of Zhukovsky's role in Russian literature of the first half of the 19th century".

Zhukovsky was not only the "kindest poet in Russian literature" as Yuri Lotman called him, a defender of the prosecuted before Tsar's throne but also a constant carrier of the idea of the poet as a national asset (see the article "Pushkin and Zhukovsky in the 1830s (ideological points of connection)"). Zhukovsky's participation in the creation of the poetic concept of monarchy, advancement of the image of the monarch as a person serving his/her country became the central theme of the articles "The "Tsar of hearts" or a Karamzinist panegyric", "Zhukovsky's *Maid of Orleans* as a national tragedy", "Zhukovsky's *Swedish Essays* and the Karamzinist tradition", "Dialogue between Vyazemsky and Zhukovsky about Holy Rus", "Karamzinists – creators of the official ideology (notes on the anthem of Russia)". The poet's role in the creation of the national opera *A Life for the Tsar* is shown in the article "Formation of Russian national mythology in the era of Nicholas I (the myth of Susanin)" and several others.

Zhukovsky's later poem "Ahasuerus" is an original adaptation of the apocryphal legend of the Wandering Jew (this idea also inspired Alexander Pushkin, see "The legend of the Wandering Jew in the thoughts of Pushkin and Zhukovsky"*; "The Byronian context of Zhukovsky's idea of Ahasuerus"). Zhukovsky, however, placed the idea into the context of creating religious poetry and a religious poetic language in which he saw a new task of Russian literature. Perhaps the most surprising aspect in the treatment of the theme was its transformation into his own spiritual autobiography. The life of the greatest sinner who, in the poet's interpretation, having gone through the long road of repentance and turning to Christ, was connected with his own spiritual road and, more broadly,

** The line of the creative dialogue between the two poets passes through several articles of the collection.

the road of each Christian (see the article ““Ahasuerus or the Wandering Jew” as V. A. Zhukovsky’s spiritual autobiography”).

The realisation of the most important poetic myth in Zhukovsky’s life, which became the programme of his life, – “Life and poetry are one” – is shown through the fate of the poet’s circle. Here the main theme is the history of his love to his half-niece Maria Protasova-Moier and the research of their correspondence (“The problem of commenting of epistolary heritage (the correspondence between Zhukovsky and his nieces)”; “The problem of self-censorship in M. A. Protasova and V. A. Zhukovsky’s correspondence”; “Celebratory dates in Zhukovsky’s world”), complicated family relations (“The problem of studying the biographical context (Zhukovsky’s circle)”), analysis of his nieces’ creation (“Zhukovsky’s circle: home literature”), the personality of Maria Protasova herself who followed Zhukovsky’s principles in her life (““Not much is needed for my happiness!” (The Dorpat drama of 1822 or *l’amitié amoureuse* in everyday dimensions)”).

Another side of the same theme is the poet’s relations with the Tsar’s family where he worked as the teacher of the Russian language and tutor of the heir to the throne. Preserving the respectful tone, he speaks as an equal in both verses and letters (“Episode from correspondence or On the history of a dedication (Zhukovsky and his regal pupils)”; “Yours truly in heart and thought, Zhukovsky”). But this feeling of “equality” was unilateral, which is confirmed by the sorrowful love story between Zhukovsky’s daughter Alexandra and Grand Prince Alexey Alexandrovich, son of his earlier pupil (“Becoming relatives through offspring (The Zhukovskys and the Tsar’s House)”).

The second chapter of the book, “Difficult ways of development of Russian archaism” speaks about the fate of Shishkov’s trend, which, as I attempted to show, was not restricted to Shishkov’s linguistic utopia and his amateurish searches for etymology. The article “Beginning of Russian “archaism”” observes how the future leaders of opposite literary schools, who did not know one another, work on translation of the same texts at the beginning of their literary career in the 1780s, travel around Europe and describe their impressions, ponder on the problems of style, while Shishkov’s style lacks intentional archaisation. The article “Russian “archaist”

in Europe” shows that Shishkov’s generally known anti-Europeanism was originally not characteristic of him. He got most positive impressions from his travels to Europe in the 1770s–1790s, took a lively interest in tourist attractions, literature and theatre, diligently learned the languages and enjoyed translating from Swedish and Italian (it should be admitted that Shishkov surpassed Karamzin in his command of European languages). This way, from the 1800s, the aggressive attacks on Europe, fight against the “false thinkers of the 18th century” as well as the linguistic theories became a speculative construction directed to the development of the idea of specific national features, to proving the priority of Russia in all spheres in which Shishkov was followed by his adherents (the article “Dispute on the questions of language and the idea of the originality of culture (On the language attitudes of “older archaists”)”). The idea of “biased” love for the homeland was the archaists’ principled stance, although in private life they kept to the nobility’s general style of conduct – using the French language in everyday communication, the habit of spending time behind the card table, etc. (“The older archaists’ model of behaviour: theory and practice”). Imitating the clothing of peasants and wearing of beards was the destiny of the next generation of adherents to the “Russian idea” – Slavophiles.

Analysing the style of literary dispute (“Problem of literary authority in Russian criticism of the 1800s–1810s”), I reached the conclusion that Shishkov and his followers succeeded in imposing on Karamzinists who, at the beginning, opposed the use of non-literary accusations in the dispute, strong controversial discourse, not lacking even almost criminal accusations against their opponents (cf. accusing Alexander Shakovskoy of the death of Vladislav Ozerov). Karamzin’s own reply to Shishkov’s criticism is examined in the article ““I wrote the most Karamzinian speech for the Russian Academy and A. S. Shishkov!” (Karamzin’s controversial speech of 1818)”.

Ivan Krylov was a separate matter. “This person is a great enigma,” Konstantin Batyushkov said about him, expressing the general impression of Karamzinists who were forced to recognise Krylov as a great poet regardless of his membership in the society of the “literary deceased” – Shishkov’s “Colloquy of Lovers of the Russian Word”. The article “Riddles of Krylov’s drama” observes the theatrical creation of that great sceptic

who laughs at the Colloquy, although in accordance with its programme he blames Francomania and false sensitivity and avoids Gallicisms.

Krylov's line in drama and in the usage of colloquial language in comedy writing was continued by his younger contemporary, Alexander Shakhovskoy, another member of the Colloquy. He has been allocated a lot of space in the book as a theatre theorist (see the articles in chapter 4 "Imitation as a means for creating Russian national theatre", "*Russian Thalia* in the context of theatre criticism of the 1820s") and as a practitioner, particularly as the dramatizer of a novel by Walter Scott and Pushkin's works (see "Walter Scott in the interpretation of Russian "archaists"", "*The Queens of Spades* by Pushkin and Shakovskoy"). Young Pushkin's attitudes to Shakovskoy are described in the article "Pushkin's early impressions of theatre and Shakhovskoy". The playwright's role in advancement of the myth of Susanin is dealt with in the above-mentioned article and his role in the development of national tragedy, in the article "A. A. Shakovskoy's *Smolensk People in 1611* as an attempt to create a national tragedy".

One of the ideas of the book concerning the fate of Russian archaism unfolds using as examples Shakovskoy and his younger friend Mikhail Zagoskin (see the articles "Three *Roslavlevs*: continuation to the history of Russian "archaism"", "Threats of sensitivity (Zagoskin's novel *Tempter*)", "Results of readers' experience in Russian fiction of the 1830s (Zagoskin's novel *Kuzma Petrovich Miroshev*)"). The authors continued their creation even long after the Colloquy of Lovers of the Russian Word had wound up, and their patriotic concept seemed to be unambiguously connected with the official theory of the nation. It is shown in the book that late archaists' persistent Russianism and anti-Europeanism is not derived from Uvarov's triad (Orthodoxy – autocracy – nationality) but from the patriotic rhetoric of the 1812 era, and their fight with romanticism of the 1820s–1830s continues the dispute with Karamzin and the sensitivity of his *Poor Lisa* period: sentimentalism obscures consciousness and can cause a moral disaster, as a person in such a condition abandons himself to dark powers (the novel *Tempter*).

In the third chapter, "Formation of the Russian idea: attempts of creation of the national tragedy. Karamzinists in the role of ideologists", one of the central themes under discussion is Nestor Kukolnik's drama *The Hand*

of the Almighty Saved the Homeland. The play, along with Mikhail Glinka's opera *A Life for the Tsar*, is analysed in the articles "Formation of the Russian national mythology in the era of Nicholas I (the myth of Susanin)", "Word – music – ideology in Russian theatre of the 1830s (*A Life for the Tsar*)" and some others. Namely these plays, along with the anthem "God, Save the Tsar" (see "Karamzinists as creators of the official ideology (notes on the anthem of Russia)") had to play the leading role in strengthening of the concept of official nationalism. By the time Kukulnik's drama was created, Sergey Uvarov's triad "Orthodoxy – autocracy – nationality" had not been proclaimed yet, but the play successfully prepared the Russian culture for its adoption. As the analysis showed, the playwright tried to use the example of *Maid of Orleans* in Zhukovsky's translation but ignored the main innovation – selection of a person of low descent for the heroic role of homeland's saviour. Already in the development of the myth of Susanin and in the discussion who of the two heroes of the Time of Troubles – Minin or Pozharsky – was the main saviour of the homeland (see the article "On the formation of the concept of the national hero in the Russian culture in the first third of the 19th century"), it is shown that Minin was chosen as the "Russian Joan of Arc". Namely therefore, Zhukovsky reoriented Mikhail Glinka who intended to create a national opera on the libretto based on his story *Maryina Roshcha* to the theme of Susanin. About the alternative decision of Baron Yegor Rozen, the librettist of *A Life for the Tsar*, in his play *Ivan III's Daughter* see the article "On an unexpected attempt to find a "Russian Joan of Arc"".

The play *The Hand of the Almighty Saved the Homeland* has an interesting history of staging (see the article "The language of the stage and the language of the drama in the construction of the imperial ideology in the 1830s"). Kukulnik attempted to create a grandiose visionary play about autocracy as the foundation of Russian life and history, full of patriotic declarations, but the heavy, bombastic and static *Hand* did not satisfy the actors and stage directors. On the stage, just the most high-flown monarchist declarations were shortened (that this was directors' regular practice is also shown by the example Baron Yegor Rozen's *Sieges of Pskov*, which is also discussed in the article mentioned).

The last chapter “Education as ideology” deals with several themes which show how big significance in education was and is given to the ideological component. The first article, “S. N. Glinka and the Cadet Corps (on the history of “sentimental upbringing” in Russia)” deals with the best educational institution from the period of Catherine II’s grandiose educational projects in the 18th century, the Imperial Land Gentry Cadet Corps. None of the most progressive projects, however, could not have been accomplished, if they had not been realised by a person who had given his life and soul to education. For the Cadet Corps, such a person was Friedrich Anhalt who strove to be the “cadets’ father” and remained in their memory as such. In the article, his peripatetic method of the “talking wall” and “recreational hall” is interpreted as an original embodiment of enlightenment pedagogy, and the corps at the times of Anhalt, although it retained all the shortcomings of closed educational institutions, was a real hotbed of idealists and enthusiasts, one of whom was, for example, Sergey Glinka.

“Tsarist pedagogy” is the subject of the two following articles in the chapter. The first, “Zhukovsky as a teacher of the Russian language (the beginning of “Tsarist pedagogy”)” studies Zhukovsky’s activities as Grand Princess Alexandra Fyodorovna’s teacher of Russian. A lot of energy and time were spent on these lessons, which is proved by Zhukovsky’s preparatory materials and adaptations stored in the archives, but the result left much to be desired, and the article analyses the causes of this failure. The following article – “Myths and legends of “Tsarist pedagogy”: the case of Nicholas I” – describes the teaching of Grand Prince Nikolay Pavlovich. Based on numerous exercises and study materials, the conclusion is drawn that Nicholas was convinced of his high predestination from his childhood, and his mother supported him in this. He conscientiously prepared himself for the role of the Tsar, although his teachers did not encourage him at that. I came to the conclusion that the emperor’s often repeated story that he learned very late about the will of Alexander I, and the exaggerated complaints that he was taught only a little and badly, and he did not acquire anything from his school education were myths. For Nicholas himself these self-myths were a proof of his being the chosen one, and that all his success was gained through his own will.

The article “The “non-canonical” canonical text” is the second article in the book on the anthem “God, Save the Tsar”. This time, its fate at school before the revolution is discussed. Although written by one of the best Russian poets, the text was not included among Zhukovsky’s works and not even in the chapter of anthems in school textbooks. “God, Save the Tsar” had been excluded from the literary canon. It lived its life as part of the ritual; everyone knew it by heart, but it is difficult to say how much it was connected with Zhukovsky in students’ consciousness. The poet himself made up such a situation by persistently calling his text a “folksong”.

The book ends with an article about the interpretation of the image of Peter I and his epoch in school history books (““The Window into Europe” as translated into the language of secondary-school textbooks of history”). It is clear that Peter – the foundation and incarnation of the state and imperial myth of Russia – in no way met the standard of a monarch without fear and blame. The article shows how the pre-revolutionary school gradually abandoned the unambiguously positive interpretation of Peter’s image, as the textbooks, giving a generally positive assessment of Peter’s work, add negative details which destroy the glorifying intonation. It is interesting that Soviet textbooks, created on Stalin’s instructions, follow the example of the most conservative pre-revolutionary textbooks and are much more unambiguous in their treatment of Peter.

Thus, the main theme of the book broadens gradually from one chapter to another, and transfers into the study of imperial ideology and its realisation in various cultural spheres – literature, theatre, education. The roles which, at first, seemed to be clearly divided between two literary camps – anti-Europeanists, archaist conservatives and Europeans, liberal Karamzinites, gradually shift and become combined to the extent that the reasonings of later Pyotr Vyazemsky, who remained a true Karamzinist, could be mistaken for quotations from Shishkov, and the Karamzinist Zhukovsky becomes the author of the national anthem. The participation of writers and literature in the construction of the nation and the empire is significant but sometimes acquires unexpected overtones.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ*

- Аблесимов А. О. 299–300, 305
Аверинцев С. С. 99–100, 572, 599
Авраамий (Палицын) 541, 544
Автухович Т. Е. 106
Адлерберг В. Ф. 765
Адодуров В. Е. 726
Азбукин В. А. 185
Азбукина Н. А. 185
Айзикова И. А. 106
Акимова Н. Н. 390
Акинфиева Н. С. 171
Аксаков С. Т. 341, 355–356, 359–360, 399, 419, 514, 516, 524
Александр Александрович, вел. кн.
 см. Александр III
Александр Великий 758–759
Александр Вюртембергский 106
Александр Казимирович, вел. кн.
 Литовский 558
Александр Николаевич, вел. кн. *см.*
 Александр II
Александр I 15, 48, 52, 54–58, 60–64, 81, 83, 86, 138, 165, 250, 269, 403, 442, 446–447, 458, 496, 498–499, 505, 570, 576–577, 584, 661, 664, 726, 730, 738, 751, 757, 761, 764, 768, 773
Александр II 87, 117–118, 128, 144, 157–158, 160, 163, 165, 169–172, 174, 176, 179–180, 723, 730, 733, 752, 756, 765–766, 777, 780, 789–790, 794
Александр III 171–172, 176, 794, 505
Александра Александровна, вел. княжна 172
Александра Максимилиановна (Адина), герцогиня Лейхтенбергская 154
Александра Николаевна (Адини), вел. княжна 142–148, 152, 154–155, 162
Александра Павловна, вел. княжна 121, 143
Александра Федоровна, вел. кн., императрица 15, 41, 128, 141–143, 148–156, 162, 171–172, 237–238, 480, 499, 723–726, 729–731, 733, 737–739, 742, 745–752, 761, 772, 780
Александров В. 779–780
Александрова И. В. 625
Алексеев М. П. 98, 290, 651, 691
Алексеев П. 779
Алексей Александрович, вел. кн. 11, 167–172, 175–176, 178–179
Алексей Петрович, царевич 788, 790, 796–799
Алешинцев И. 795
Алферов А. Д. 778
Алымова А. А. 183
Альтшуллер М. Г. 267, 365–366, 390
Амиот Ж. 720
Ангальт Ф. А. (Ангальт Ф. Е., Anhalt F. A.) 14, 710–720
Андерсон Б. 402–403
Андроников И. Л. 424
Анна Павловна, вел. кн. 752, 757

* В указатель не включены имена, встречающиеся в списке литературы, а также в эстонском и английском резюме.

- Анненков П. В. 96
Анреп Д. (Anrep A. (D.) E. von) 250–251
Анреп Р. Р. 250
Арапов П. 333, 501
Арзуманова М. А. 324
Аристотель Фиораванти 557, 559
Аристотель 655, 758
Аристофан 630
Арно А. 741
Архангельский А. С. 42–43
Бабинцев С. М. 301, 306, 313–314
Базаров И. И., протоиерей 166, 168–170, 173–174, 177, 180
Базедов И. 710
Байрон Дж. Г. (Byron G. G.) 29, 66–79, 82, 110, 116, 402, 409–410, 424, 481
Балакирев И. А. (Балакерев И. А.) 385
Бальзак О. де 410, 415, 694
Бантыш-Каменский Д. Н. 431
Бантышев А. О. 578
Баратынский Е. А. 21, 37, 66
Барклай де Толли М. Б. 125
Барков И. С. 319–320
Барсуков С. Г. 693
Бартенев П. И. 142
Батюшков К. Н. 12, 32, 66, 121, 297, 370, 427, 642, 742, 778
Бахтин Н. И. 644, 652–654, 662
Бахтурин К. А. 599
Бегичев Д. Н. 424–425, 436, 646
Белевская Е. А. (Лурье Е. А.) 173
Белевская М. П. (Трубецкая М. П.) 173
Белевский С. А. 173
Белевский-Жуковский А. А. (Белевский А. А., Белявский А. А., барон Седжиано А. А.) 172–174
Белинский В. Г. 143, 407–408, 420, 426–427, 560, 718
Беллярминов И. И. 795
Белый Петр 559
Белякова З. И. 167–168, 172
Бенкендорф А. Х. 95, 509
Бентам Дж. 344
Берков П. Н. 314, 317, 320
Бернадо Ж.-Б. Ж. см.
Карл XIV Юхан
Бернштейн Н. Д. 569, 573, 576, 767–768, 773
Берх В. 541
Берцелиус Й. Я. 121
Бестужев-Марлинский А. А. (Бестужев А. А.) 35–36, 69, 83, 165, 407, 410–411, 413, 429, 645
Бетеа Д. 181
Бетховен Л. ван 572
Бецкий (Бецкой) И. И. 310, 708–710, 716, 751
Безр М. В. 232–233
Безр Н. А. 232
Безр Т. А. 232
Бибиков Г. И. 286
Бируков А. С. 497
Благой Д. Д. 97
Блудов Д. Н. 121, 208, 567, 730
Блум А. 386
Бобров С. С. 531–534, 537, 541, 554
Бозе Н. 741
Бок К. фон 247–248
Бок Т. фон 247
Бок Ю.-К. (Берг Ю.-К.) 247, 250, 252
Бок Ю. 247
Бокадорова Н. Ю. 741
Боленко К. Г. 156, 267
Болтин И. Н. 754
Бомарше П. 314
Борг К. (Borg C., Hofmann C.) 248
Борг К. Ф. фон дер 248

- Борецкий И. П. 619
 Боровикова М. В. 17
 Боршнянский Д. С. 768
 Боссюэ Ж.-Б. 377
 Бранденбергер Д. Л. 787
 Брейткопф И. Г. И. 302
 Бринкен Р. Е. фон ден 87
 Бруни А. Б. 680
 Брюмуа П. (Brumoy P.) 636
 Брюэс Д. А. де 680
 Брянский Я. Г. 619
 Буганов В. И. 453, 457
 Будри Д. де 678, 684
 Буьи Ж.-Н. (Bouilly J.-N.) 678–680
 Булгарин Ф. В. 26, 86–87, 117–118,
 120–121, 123–124, 126–127, 381,
 407, 429, 557, 603, 625, 643–644,
 646, 649–657
 Бунин А. И. 184–185
 Бунин И. А. 68, 70
 Бунина А. П. 624
 Бунина В. А. (Юшкова В. А.) 183–
 186
 Бунина М. Г. 186, 191, 210
 Бунина Н. А. (Вельяминова Н. А.)
 185
 Бычков И. А. 220, 481
 Бэр К. Э. фон 159
 Бюффон Ж.-Л. Л. де 25–26, 344, 377
 Вагнер Р. 634
 Вайскопф М. Я. 667
 Вайсман А. С. 457
 Валберхова М. И. 501, 506, 659
 Вальберх (Валберх) И. И. 680
 Василий Великий, св. 635
 Василий I 443
 Василий II 443
 Васильчиков А. А. 431
 Васьков И. 453, 459, 464
 Вацуро В. Э. 13, 16, 37, 66–67, 70, 75,
 140, 317, 370, 390, 428–429, 447,
 471, 479, 508, 588, 612, 652, 769
 Вдовин А. В. 381, 769, 775
 Вебер К. М. 573
 Веймер М. Ж. (мадемуазель Жорж)
 387, 506, 673
 Вельяминов Н. И. 185
 Венгеров С. А. 309
 Вендрих Ф. Г. 200
 Веневитинов Д. В. 657
 Вергилий (Виргилий) 25, 289
 Веревкин М. И. 312–313
 Верещагин М. Н. 394
 Верманн К. Г. фон, барон 173
 Веселовский А. Н. 43, 98, 182, 208,
 211, 218–219
 Вигель Ф. Ф. 317–318, 329, 373
 Виельгорский И. М. 163
 Виельгорский М. Ю. 163
 Визин Ф. см. Фонвизин Д. И.
 Виланд К. М. 377
 Вилламов Г. И. 757
 Вильбоа А. Н. 250
 Вильбоа Н. П. 250
 Виноцкий И. Ю. 36, 105–106, 111,
 114
 Виноградов В. В. 428–429, 434, 689
 Виноградов Н. Н. 456
 Винокур Г. О. 338
 Висковатов С. И. 439, 624, 648
 Витовт, вел. кн. Литовский 443
 Владимир Александрович, вел. кн.
 168, 179, 774
 Владимир Святославич, вел. кн.
 Киевский, св. 759
 Владимиров П. В. 309
 Владислав IV Ваза 458
 Водовозов В. И. 780–781
 Воейков А. Ф. 222–223, 225, 231,
 235, 244, 315

- Воейкова А. А. см. Прото-
сова А. А. (Воейкова А. А.)
- Волков Ф. Г. 644
- Волконский С. М. 167
- Вольпе Ц. С. 43
- Вольтер 199, 314, 347, 387, 410, 506,
627–629, 632–633, 636, 653, 719
- Вольф А. И. 614
- Вороблевский В. Г. 680
- Воробьева Н. П. 224, 244
- Вуич Л. И. 16, 156, 174, 232, 234,
242, 259
- Вяземский П. А. 10, 16, 21–30, 35,
50–51, 57, 64–65, 68–69, 89, 97,
102, 107, 128–140, 142, 292, 370,
392–393, 407, 489, 569, 588, 652,
742, 781
- Гайворонский А. И. 775
- Галахов А. Н. 382, 777–780
- Гаспаров М. Л. 26, 31, 37, 59
- Гастольд С. 559
- Гегель Г. В. Ф. 409
- Гедеонов М. А. 599
- Гейне Г. 29, 77, 781
- Геллер В. Ф. 97
- Гендель Г. Ф. 576
- Генрих IV 763
- Георг (кронпринц ганноверский)
148
- Гердер И. Г. 352, 640, 747
- Геснер С. 268, 286
- Гете И. В. 97, 110, 408–409, 412, 414,
653, 781
- Гиббон Э. 344
- Гизо Ф. 651
- Гиллельсон М. И. 21, 23–25, 27, 29–
31, 128, 132–133, 139–140, 612
- Гиппиус В. В. 404, 428
- Глаголева О. Е. 182, 185–186
- Глинка Г. А. 726, 728–729
- Глинка М. И. 13–14, 452, 455, 461–
462, 465–469, 471–473, 475, 479,
555, 586–590, 597–600, 616, 774–
775
- Глинка С. Н. 9, 15, 132, 309–310,
338–342, 344–345, 347–351, 353,
356–358, 360, 439, 455, 459, 461,
463–465, 479, 533–534, 539, 551,
707–722
- Глинка Ф. Н. 710, 716–717, 721
- Глухов В. И. 390
- Глюк К. В. 633
- Гнедич Н. И. 297, 387, 497, 500–501,
624, 630, 652
- Гоббс Т. 344
- Гоголь Н. В. 23, 27, 35, 43, 66, 79, 81,
220, 360, 383, 428, 436, 455, 478,
587, 597, 681, 687, 777
- Гозенпуд А. А. 386, 390, 452, 459,
479, 507–508, 587, 626, 660–661,
666, 673–674, 681
- Голенищев-Кутузов П. И. 372–373
- Голиков И. И. 541–544
- Голицын Д. В. 613
- Голицын Н. Н. 309
- Голицын С. Ф. 317–318, 321
- Голицына В. В. (Энгельгардт В. В.)
318
- Головин А. И. 251
- Гольдони К. 603
- Гомер 23–25, 27–28, 289, 635, 759
- Гончаров И. А. 328
- Гораций 31–32, 365
- Гордин М. А. 297, 310, 330, 335–336
- Гордин Я. А. 304, 310
- Горчаков А. М. 675, 678–679
- Горчаков П. И. 512–513
- Гретри А. 679
- Греч Н. И. 309, 371, 380–381, 432,
436, 557, 644–646, 652

- Грибоедов А. С. 308, 340, 404–405, 625, 643, 646, 649, 652–653, 663, 690
- Григорий Богослов, св. 635
- Григорьев Б. Н. 797
- Гримм В. 747
- Гримм Ф. М. 727
- Гримм Я. 747
- Гроссман Л. П. 673
- Грот Я. К. 109, 677–678
- Грузинский А. Е. 183, 778
- Грузинцев А. Н. 439
- Грушкин А. И. 390
- Губкина Н. В. 440
- Гузаиров Т. Т. 128
- Гуковский Г. А. 44, 272, 299, 310, 317–318, 395
- Густав I Ваза 120
- Густав IV Адольф Ваза 122
- Гюго В. 410, 427, 702
- Да Понте Л. 410, 633
- Давыдов Д. В. 66
- Даль В. И. 196
- Дамаскин (Аскаронский), епископ Костромской 453
- Данилевский Р. Ю. 480
- Дараган П. М. 749
- Дашков Д. В. 361–362, 364–370
- Дашкова Е. Р. 270, 567
- Де л'Эпе Ш.-М. 678, 680
- Дедишин А. 513
- Делавинь К. 427
- Делетр-Пуарсон Ш. Г. 626
- Делиль Ж. 200
- Дельвиг А. А. 37, 66
- Демосфен 758
- Демут-Малиновский В. И. 456
- Демченко М. Л. 774
- Державин Г. Р. 32, 45–51, 53, 57, 318, 333, 372–373, 387, 403, 441, 514–515, 526, 528, 533–536, 539, 549, 624, 632, 721, 736, 742, 768
- Димитрий (Туптало), митрополит Ростовский, св. 636, 639–640
- Диоген 758
- Дионисий, архимандрит 544
- Дирина М. Н. (Рейц М. Н., Reutz M.) 248
- Дмитревский И. А. 310–311, 316, 410, 644, 676
- Дмитриев И. И. 45, 132, 324, 362, 372–374, 525, 736–738, 742, 781
- Дмитриева Н. Л. 390
- Дмитрий (Димитрий) Донской 443
- Дмитрий (Димитрий) Углицкий 532
- Добролюбов Н. А. 795
- Долгоруков Я. Ф. 764
- Долгорукова Е. М. 171
- Долгорукова И. М. 219, 255
- Долгорукова С. И. 17
- Долгорукой Г. А. 286
- Долгушин Д. В. 172
- Долинин А. А. 16
- Домнинский А. Д. 457, 464
- Дризен Н. В. 602, 610
- Дубельт Л. В. 498
- Дубровин Н. Ф. 86
- Дубровский А. М. 787, 792, 800
- Дурьлин С. Н. 685
- Дю Марсе Ш. 741
- Дюма А. 410
- Дюпен А. 626
- Дюси Ф.-Ж. 630–631
- Евгений (Болховитинов), митрополит 376, 734, 738
- Евдокия Федоровна, царица 797
- Еврипид 630, 638
- Егорова Е. Н. 674
- Екатерина Павловна, вел. княжна

- Екатерина II 14, 48, 51–53, 55–56, 88, 120, 306, 333, 427, 453, 529, 583, 644, 676, 710, 721, 726–727, 751, 756
- Елагин И. П. 754
- Елагина А. П. (Юшкова А. П., Киреевская А. П.) 189–191, 193–194, 197–198, 200, 202–204, 217–224, 226–227, 229–230, 234, 238–241, 245, 248, 253, 259, 261–262, 500, 772
- Елагина Е. И. *см.* Мойер Е. И.
- Елена Ивановна, дочь Ивана III, вел. кн. Литовская 558
- Елеонский С. Ф. 332–333
- Елизавета Алексеевна, императрица 440, 726–729, 734, 737, 749, 752, 757, 761
- Елизавета Петровна, императрица 431, 644
- Елизавета Федоровна, вел. кн., св. 173
- Ермакова-Битнер Г. В. 664
- Ермолова М. Н. 497–498
- Ефименко А. Я. 795
- Ефимов В. 260
- Жан Поль (Jean Paul, Рихтер И. П. Ф.) 240, 245
- Жандр А. А. 643, 646–648
- Жанлис Ф. де (Genlis F. de) 184, 270, 743
- Жанна д'Арк 14, 488–489, 546, 556–566
- Железников П. С. 716
- Жилиякова Э. М. 68–70
- Жихарев С. П. 514, 516, 624
- Жорж *см.* Веймер М. Ж.
- Жорж Санд (баронесса Дюдеван А. А. Л.) 408–409, 415–416
- Жуковская А. В. (баронесса Седжигано А. В., баронесса Верманн) 11, 150, 166–172, 175, 177–179, 723
- Жуковская Е. Е. *см.* Рейтерн Е. Е. 149, 172
- Жуковский В. А. (Zuckowsky V.) 10–11, 13–16, 19–263, 386, 403, 426–428, 452, 466–469, 478–506, 516, 540, 546, 548, 551, 554–556, 561, 567–572, 574–580 587–589, 597–600, 602, 619, 642, 653, 676, 723–752, 765–783
- Жуковский-Белевский С. А. 172
- Жуковский П. В. 41, 142, 166–170, 172, 174, 177, 179–180, 723
- Заборов П. Р. 353
- Загоскин М. Н. 13, 385, 390–400, 402–404, 406–436, 506, 545, 646
- Зальцман Х. Г. 710
- Западов В. А. 309, 527
- Зейдлиц К. К. (Seidlitz K. J.) 106, 142, 182, 184, 186, 201, 209, 234–237, 239–242, 246, 251–252, 254, 258–260, 481, 500, 730
- Зенфф К. А. (Senff K. A.) 243
- Зеньковский В. В. 27, 37–38, 41, 105
- Змигородский И. И. 232, 569
- Зонга А. П. (Юшкова А. П.) 41, 221, 248, 253, 256, 480, 772, 783
- Зонтиков Н. А. 453, 457–458
- Зорин А. Л. 16, 36, 44, 58, 60, 106, 208, 533, 535, 538, 554, 695
- Зотов Р. М. 439–445, 447–450
- Зыкова Г. В. 652, 657
- Иван I Данилович Калита 443
- Иван III 135, 442–443, 527, 545, 558, 559
- Иван IV 787–788
- Иванов Д. А. 625, 634, 648, 681
- Иванов И. 260

- Иванов К. И. 795
- Иванов Ф. Ф. 395–398, 404, 429
- Игорь Рюрикович, вел. кн. Киевский 402
- Иезуитова Р. В. 80–81, 86, 88
- Измайлов А. Е. 429–433
- Измайлов В. В. 277
- Иконников А. Н. 676–677
- Илизаров Б. С. 792
- Илличевский А. Д. 675, 681
- Иловайский Д. И. (Powajjskij D. I.) 456–457, 790–792, 795, 800
- Ильин А. А. 160
- Иоанн Безземельный 661
- Иоанн III Ваза 120
- Исаков С. Г. 232
- Истомина А. И. 381
- Кавелин А. А. 163
- Кавос К. А. 446, 458, 462, 467, 475, 479
- Казначеев А. И. 356
- Казот Ж. 306, 412, 680
- Кайданов И. К. 455, 785
- Кайсаров А. С. 211, 344
- Каллаш В. В. 314, 317
- Кальдерон де ла Барка П. 627
- Кэльява д'Эстанду Ф. 627–628
- Каменская М. Ф. 613–614
- Кампе И. Г. (Campe J. H.) 268, 270–271, 273, 710, 712, 719, 739, 747
- Кантемир А. Д. 742
- Канунова Ф. З. 67, 106, 129
- Капнист В. В. 424, 681
- Карабанов П. Н. 314–315
- Карамзин Н. М. 9–10, 12–13, 29–30, 35, 45–66, 83, 90, 95, 117–127, 138, 140, 186, 190, 199, 208–209, 216, 242, 246, 267–270, 272, 277, 286, 291, 296, 324–326, 340–341, 343–344, 349–352, 354, 362–365, 368, 371–378, 398, 407–410, 414–417, 427–428, 437–580, 585, 675, 679, 722, 736–737, 741–742, 744–746, 777, 794
- Карамзина Е. А. 372
- Каратыгин В. А. 381, 604, 613, 615–616, 619–620
- Каратыгин П. А. 317, 441, 619
- Каратыгина А. Д. 498
- Кареев Н. И. 795
- Карл XII 796–797
- Карл XIV Юхан 121
- Катенин П. А. 308, 442, 625, 643–649, 652–654, 659, 661–665, 671, 742
- Катон Марк Порций 720
- Кафанова О. Б. 408, 413
- Кац Б. А. 16
- Качановский М. Т. 742
- Кашкин Д. Е. 500–502, 504–505
- Кетлер Готхард 441
- Кизеветтер А. А. 784
- Кикин П. А. 341, 356–357
- Кине Э. 102
- Киреевский В. И. 197–198, 200
- Киселев Н. Д. 772
- Киселева Л. Н. (Kiseleva L. N.) 269, 291, 339, 354, 358, 387, 429, 441, 460, 528, 533, 560, 580, 585, 602–603, 607, 617, 622, 625, 685–694, 698–703, 779
- Клопшток Ф. Г. 70, 110
- Клушин А. И. 313, 316, 326
- Ключевский В. О. 453, 792–793, 803
- Кнорринг Б. Ф. 247, 249
- Княжнин Я. Б. 299–304, 308–311, 313, 319, 321, 324, 327, 330, 334, 422, 447, 708, 716, 720–721
- Княжнина Е. А. (Сумарокова Е. А.) 308–309
- Владимир Святославич, вел. кн. Киевский, св. 635

- Коваленская Н. 538
Козловский А. Д. 453, 461
Козловский О. А. 768
Колосова Е. И. 645
Кольцов А. В. 781
Комаров М. 423, 433–435
Кони Ф. А. 617
Константин Николаевич, вел. кн.
144, 162, 171, 756
Константин Павлович, вел. кн. 171,
584, 757, 768
Константинов Е. 455
Корнель П. 630, 653
Коробницин Н. И. 456
Корсаков Н. И. 286, 646, 648
Корф М. А. 148, 570, 676–678, 752–
753, 756–757, 764–765
Костомаров Н. И. 453–455, 457
Котов В. В. 775
Коттен М. С. Р. 401
Коцебу А. фон (Kotzebue A. von)
283, 314, 408–409, 415–416, 678–
679, 743
Кочубей В. П. 88, 500
Кошен Ш.-Н. (Cochin Ch. N.) 294
Краснобородько Т. И. 169
Краснопольский Н. С. 333
Красовский А. И. 223
Кречетников М. Н. 185
Кросс А. Г. (Кросс Э.) 268, 290
Крутицкий А. М. 644
Крылов И. А. 12, 82, 297–337, 385,
387, 399–400, 404, 406, 624, 648–
649, 681, 684, 742–743, 775
Крюков С. П. 424
Крюковский М. В. 533, 536–537,
551–552
Кузнецов И. Л. 234
Кузьмин А. И. 680
Кукольник В. Г. 614
Кукольник Н. В. 13, 446–449, 466,
479, 505, 519, 523–524, 536, 539–
541, 545, 547, 550–556, 588–596,
599, 603–617, 619–620, 622, 774
Кукольник П. В. 614
Кульнев Я. П. 708
Кульюс С. К. 16
Кумпан К. А. 16
Курбский А. М. 441
Курганов Н. Г. 433
Кутузов М. И. 708
Кутузов А. М. 286
Кэльява д'Эстанду Ж. Ф. (Cailhava
d'Estandoux J. F.) 627–628
Кэри Г. (Carey H.) 576
Кювье Ж. 26
Кюхельбекер В. К. 37, 71
Ла Мотт-Гюйон Ж. М. де 502
Лагарп Ж. Ф. 366–369, 387, 636, 765
Ламот-Фуке Ф. де 162
Ламсдорф М. И. 765
Лансло К. 741
Лафонтен А. Г. Ю. 410, 414
Лашенков Н. А. 339
Лебедев И. 260
Лебедева О. Б. 220, 480, 486
Левенштерн А. (Löwenstern A. von,
Vietinghoff-Scheel A. von) 246,
250
Левенштерн Л. П. (Löwen-
stern H. K. L. von) 246, 248
Левин В. Д. 272–273
Левин Ю. Д. 660
Левицкий Г. В. 243–246
Левшин В. А. 333
Легран Н. И. 321
Лежнев А. З. 390
Лейбов Р. Г. 381
Лекомцева М. И. 16, 741
Лемонте П.-Э. 82
Ленау Н. 97

- Ленский Д. Т. 578, 603
 Ленц Г. Э. (Lenz G. E.) 246
 Ленц Ф. Д. 246
 Ленц Я. М. Р. 246
 Лермонтов М. Ю. 21, 66, 130, 424, 427, 781
 Лернер Н. О. 390, 613
 Лесков Н. С. 251, 390, 716
 Леткова-Султанова Е. П. 169
 Лилиенфельд Г. А. (Lilienfeld G. W. J. von) 248
 Лилиенфельд К. К. (Lilienfeld C. R. G. von) 248
 Лилиенфельд Ж. 252
 Литвиненко Н. Г. 673
 Лифанов Е. 333
 Лобанов М. Е. 298, 302, 652
 Лобанова Э. Ф. 98
 Локк Дж. 344, 710
 Ломоносов М. В. 45–47, 51, 88, 301, 365–366, 376–377, 525–526, 529, 538, 629, 742, 801
 Лопе де Вега 627
 Лопухин И. В. 258
 Лотман Ю. М. 10, 16–17, 46–48, 51, 89, 97, 101, 126, 193–194, 211, 268, 277, 286, 317, 338, 340–341, 352–354, 363, 371, 382, 401–402, 404, 410, 451, 473, 509, 567, 629, 702, 717, 719
 Луиза Прусская, принцесса (дочь короля Фридриха Вильгельма III) 90
 Лурье Артур С. 173
 Лурье Я. С. 558
 Львов А. Ф. 478, 526, 569–570, 767, 771–772
 Львов П. Ю. 531, 533
 Людвиг Э. 787
 Людовик XII 763
 Людовик XIV 630, 640
 Людовик XVI 63
 Лямина Е. Э. 16, 106, 145, 163
 Ляпунов В. В. 96
 Мазур Н. Н. 16, 751
 Майков А. А. 500
 Майков В. И. 301, 303, 305–306, 320–321, 326
 Майков П. М. 709
 Макаров М. Н. 309
 Макаров П. И. 340, 361–362, 369–370
 Малевский Ф. 96, 100–103
 Мантейфель А. А. (Manteuffel gen. Szoegel G. A. (G.) Graf von) 250
 Марин С. Н. 321–322, 335, 387, 624, 626, 648
 Мария Александровна, императрица 166–168, 177–178
 Мария Николаевна, вел. княжна 117, 123, 144–147, 155, 162, 167, 170–171, 180
 Мария Павловна, вел. княжна 378, 755
 Мария Федоровна, императрица (София-Доротея Вюртембергская) 53, 726–727, 730, 754, 757, 759, 764–765, 780
 Маркович В. М. 599
 Маркс К. 137, 800
 Мартос И. П. 538–539, 554
 Маслов В. И. 68–69, 321
 Маслов Д. Н. 677
 Маслов Ю. С. 741
 Мегюль Э. Н. 633
 Мезецкий Д. И. 524
 Мельгунов С. П. 798–800
 Мельников-Печерский П. И. 251
 Мельцель И. Н. 573
 Мерзляков А. Ф. 211, 343, 345, 349, 353
 Мерсье Л.-С. 314

- Метьюрин Ч. Р. 410
Мещерская М. Э. 171
Мильтон Дж. 77
Мильчина В. А. 16, 244, 557
Минин К. 14, 526, 530, 533, 538–539, 541–545, 547, 549, 556, 590, 764
Минц З. Г. 473
Мисайлиди Л. Е. 142
Михаил Николаевич, вел. кн. 145
Михаил Павлович, вел. кн. 614, 757, 772–773
Михаил Федорович 452–454, 456–457, 461, 463–464, 467–468, 473, 550, 553, 590, 615
Михневич А. 723
Мицкевич А. 523
Модзалевский Б. Л. 167, 169–170, 613
Модрю Ж.-Б. 349
Мойер Е. И. (Елагина Е. И.) 182, 185, 190, 209, 233, 246, 248–249, 261
Мойер И. Ф. (Moier J. Ch.) 182, 184, 224, 233, 235–237, 243–252, 260, 262
Мольер (Moliere) 314, 334, 627–628, 630, 643, 648, 674, 681, 739, 743
Монтень М. 344
Монтескье Ш. Л. 344
Мордовченко Н. И. 338, 364, 366–367
Моцарт В. А. 633
Музовский Н. В. 748
Мулина Т. А. 16
Муравьев М. Н. 219, 373, 726–728, 742, 749
Муратов И. Я. 424
Муфель К. 185
Муханов П. А. 541
Мухина С. Л. 486
Мясоедова Н. Е. 586
Мятлев П. В. 286
Надеждин Н. И. 26, 392
Наполеон I Бонапарт 57, 60, 71, 73, 77, 89, 103, 105, 196, 356, 393–394, 397, 408, 441–443, 447, 458, 462, 572–573, 576, 661, 761, 771
Нарежный В. Т. 353, 681
Нарышкин А. Л. 333
Нарышкина Е. И. 431
Наспер Г. А. 498
Наталья Алексеевна, вел. кн. 726
Нащокин П. В. 89, 424
Невахович Л. Н. 695
Неверов Я. М. 469, 473, 587, 597
Некрасов Н. А. 427, 775
Нелидова В. А. 175
Немзер А. С. 16, 35–37, 44
Никитенко А. В. 603
Николай, герцог Лейхтенбергский (кн. Романовский Н. М.) 171
Николай Александрович, вел. кн. см. Николай II
Николай Павлович, вел. кн. см. Николай I
Николай Николаевич, вел. кн. 144–145
Николай I 15, 83, 86–90, 94–95, 124, 128–129, 138, 143, 148, 158–160, 162, 439–479, 497, 499, 505, 567, 569–570, 575, 577–578, 585, 589, 592, 613–615, 618, 730, 738, 750–767, 771–774, 785, 788, 794
Николай II 171, 173, 176, 795
Николев Н. П. 300–302, 311–312
Нил Г. 71
Новалис 38
Новашевская К. В. 388, 624, 639, 647, 651
Новиков Н. И. 51, 268–270, 299, 306, 324, 422

- Носик Б. М. 723
Ньютон И. 441
Овербек Х. А. (Overbeck Ch. A.) 275
Овидий 301, 303
Одоевский В. Ф. 410, 429, 467–469, 586–587, 590, 597
Озерецковский Н. Я. 716
Озеров В. А. 12, 134, 190, 332, 380, 443, 447, 488, 506, 514–516, 536, 631–632, 645–646, 652–653, 708, 715, 742, 755
Озеров И. П. 177
Оксман Ю. Г. 392–393, 395
Оленин А. Н. 624
Ольга Николаевна, вел. княжна 162, 167, 724
Ольга, вел. кн. Киевская, св. 759
Ольдекоп Е. И. 605, 608, 611
Онегин А. Ф. 141–142, 190, 497
Орлов В. Н. 353
Орлова П. И. 498
Орнатовский И. 741
Осипова П. А. 89
Осповат А. Л. 16, 91, 392, 457, 509, 545, 730, 752, 784–785
Островский А. Н. 382, 389
Офросимова М. П. 214
Охотин Н. Г. 428, 615
Очкин А. Н. 604, 612
Павел I 52–54, 120, 584, 726
Павлищева О. С. 674
Павский Г. П., протоиерей 42
Паизиелло Д. 306
Палапр Ж. де 680
Палицын А. А. 339
Панаев В. И. 429, 433
Панкратова А. М. 800–801
Панов С. И. 128, 654
Паррот Г. Ф. 250
Паскаль Б. 377
Паскевич-Эриванский И. Ф. (кн. Варшавский) 613
Паткуль И. Р. фон 796
Патрикеев И. 559
Пеньковский А. Б. 255
Перевошиков В. М. 244, 247
Перси Т. 254
Перский М. С. 716
Перцов Э. П. 650, 654–656
Песков А. М. 399
Пестель П. И. 340
Петерсон А. П. 185, 772–773, 783
Петина Л. И. 16
Петр I 15–16, 47, 53, 56, 89, 92–93, 124, 295, 377, 446, 606, 641, 644, 679, 763, 764, 784–785, 787–794, 796–804
Петр III Федорович 726
Петрарка Ф. 279
Петров А. А. 268, 270, 272–273
Петров В. М. 800
Петров П. В. 710
Петров С. М. 390
Петрунина Н. Н. 390
Петухов Е. В. 232, 250
Пиндар 45, 365
Пирогов Н. И. 182–184, 243–244, 246
Писарев А. А. 387, 531, 624, 627
Пискунов А. К. 709
Плавильщиков П. А. 344, 387–388, 417, 644, 708, 716
Плавт 627
Платон 635, 758
Платон (Левшин), митрополит 532, 544
Платонов С. Ф. 453, 793–795
Плетнев П. А. 31, 80, 106, 109, 117, 298
Плечова Н. П. 436
Плещеев А. А. 197, 257

- Плещеева А. И. (Протасова А. И.) 192, 195, 197, 203, 257
Плутарх 718, 720
Плюханова М. Б. 16, 455, 478
Победоносцев К. П. 176
Погодин М. П. 371, 456–457, 509, 512, 518, 523, 557–558, 565, 651, 785
Погорельский А. (Перовский А. А.) 71, 436
Погосян Е. А. 784
Пожарский Д. М. 14, 526, 530, 533, 538–539, 541–545, 547–549, 556, 590, 605, 764
Покровский М. Н. 787, 801
Полевой Н. А. 400–401, 439, 466, 479, 485, 539–541, 545–554, 556, 588, 602–603, 611–612, 616, 619, 643, 645–646, 649, 654
Полевой К. А. 96, 613, 616
Полетика П. И. 709, 711, 715–717
Поливанов Л. И. 776
Померанцев В. П. 417
Поникарова Н. М. 795
Понтий Пилат 98
Поска М. 776
Потемкин-Таврический Г. А. 318
Потоцкий С. О. 538
Поуп А. 200
Похитонов Г. Д. 716
Пресс А. 98
Прокопович-Антонской А. А. 190
Проскурин О. А. 44, 194, 696
Протасов А. И. 185, 197, 205
Протасов П. И. 187–189, 191, 202, 205
Протасова А. А. (Воейкова А. А.) 148–149, 182, 193–195, 197–199, 204–205, 213, 215–217, 221, 230, 238, 246, 252–253, 259, 723
Протасова Е. А. (Бунина Е. А.) 110, 182–195, 200–206, 209–210, 217, 222–225, 228–229, 233–234, 242, 246, 249–252, 257, 261
Протасова М. А. (Мойер М. А.) 11, 107, 110, 148–149, 182–184, 187, 189–193, 195, 197–201, 203–263, 723
Протасова М. И. 186
Проташинский В. А. 185
Пупкевич-Диамант Я. С. 234
Пушкин А. С. 10, 13, 21–22, 24–27, 31–33, 35, 37, 50, 62, 73, 80–104, 111, 118, 163, 165, 181, 250, 336–337, 379–381, 390–395, 399, 402–405, 407, 412, 421–429, 433, 436, 446, 463, 470–471, 505–507, 510, 518, 523–524, 557, 560, 565–566, 569–570, 574, 578, 587–589, 599–600, 603, 617, 649, 651–653, 657–658, 662, 667, 673–704, 729, 752, 769, 775, 777, 781, 785
Пушкин В. Л. 277, 315, 370, 386
Пушкин Л. С. 107
Пыпин А. Н. 567
Радин П. Д. 619
Радищев А. Н. 50, 269, 272, 526–527, 721
Радклиф А. 190
Разумовский А. Г. 431, 677
Разумовский К. Г. 426, 431
Рак В. Д. 433–434
Ранчин А. М. 615
Расин Ж.-Б. 302, 377, 440, 515, 630, 647, 651–653, 681
Растопчин Ф. В. 378
Рахилин В. К. 251
Рейналь Г. Т. 344
Рейтблат А. И. 695
Рейтерн Е. Е. (Жуковская Е. Е.) 148–149, 172

- Реморова Н. Б. 255–256
Ржевский В. М. 286
Рибопьер А. И. 321
Рибопьер Е. М. 321
Рижский И. 741
Ричард I 661
Рогинский А. Б. 509, 784
Рогов К. Ю. 16, 502, 695
Рождественский С. Е. 795–798, 801
Розен Е. Ф. 14, 441–442, 445, 448–
449, 452, 461, 465, 468–475, 479,
509, 557–566, 587–590, 597–603,
611, 617, 618–622
Марфа Алексеевна, царица 457
Росси Л. 727
Ростковский Ф. Я. 767
Роткирх В. фон (Теобальд) 613–615
Румянцев П. А. 708
Руссо Ж.-Ж. 24, 208, 229–230, 344,
347–348, 353, 365, 404, 408–409,
414, 708–713, 718, 720
Рылеев К. Ф. 36, 446–447, 455, 458,
461, 463, 465–467, 471–472, 474,
477, 479, 517, 540, 554, 597
Рюккерт Ф. 142
Саботье К. 615
Сакулин П. Н. 219, 233
Салупере М. Г. 16, 234, 242–244,
247–248, 252
Самовер Н. В. 85, 106, 145, 163
Самора А. де 633
Сапега Л. И. 513
Сарнов Б. М. 787
Свињин П. П. 269
Селиванов В. 710, 712, 715–716
Семенко И. М. 258–259
Семенников В. П. 269
Семенова Е. С. 380–381, 387, 500–
501, 506, 645
Сервантес М. де 315
Сергей (Сергий) Александрович,
вел. кн. 166, 173
Серков А. И. 268
Серман И. З. 300, 310
Сиверс Ф. 250
Сигизмунд III 510, 513
Сидяков Л. С. 390
Сиземский Л. В. 105
Симонов Н. К. 800
Сиповский В. В. 126
Скабичевский А. М. 497
Скотт В. (Scott W.) 13, 29, 76–77,
442, 507, 511, 626, 641, 653, 659–
672, 695–697
Скриб О. Э. 626
Скрынников Р. Г. 89–90
Смирин В. М. 26
Смирнов-Сокольский Н. П. 643
Собинин Б. 453, 461, 468
Соймонов П. А. 306, 308, 310, 314–
315
Соколов П. И. 373
Соколовский А. 260
Сокольский Б. 778
Сократ 271, 758
Солар Ж.-Ж. 680
Соллогуб В. А. 587
Соловьев А. Ю. 17
Соловьев Вл. С. 36, 42
Соловьев Н. Ф. 182, 214–216, 578–
579
Соловьев С. М. 452, 454–455, 789–
793, 803
Софокл 630–631, 635, 637–639
Софья Алексеевна, царица 791,
796
Соц В. И. 497, 501
Сперанский М. М. 9, 269, 761
Сталин И. В. 16, 800–801
Станевич Е. И. 338–349, 351–353,
624

- Станкевич Н. В. 427
Степанищева Т. Н. 17, 22, 67, 77, 193, 207, 219, 253
Степанов А. П. 722
Степанов Н. П. 723
Степанов В. П. 299, 301, 316
Стерн Л. 385
Стоюнин В. Я. 267
Стричек А. 292–293
Строганов Г. А. 171
Строев В. М. 618
Струве Ф. Г. В. (Струве В. Я.) 159
Суворов А. В. 720
Сумароков А. П. 45, 300–304, 311, 314, 319, 346, 365, 422, 708, 718
Сумароков П. И. 318
Сумарокова М. П. 317–318, 321, 325
Сусанин И. 452–457, 461, 463, 465, 467, 473, 478, 556, 587–588
Сусанина А. И. 453, 461, 468
Сухомлинов М. И. 373–374
Сушков М. В. 324
Сю Э. 410, 415, 702
Смолярова Т. И. 98
Тамерлан 442
Тассо Т. 288, 401
Тартаковский А. Г. 578
Телешова Е. А. 381
Теофраст 758
Теплова Б. А. 716
Теренций 627
Тиддебель Т. 247
Тименчик Р. Д. 91
Тимирязев В. П. 286
Тит Ливий 90, 720
Тоддес Е. А. 181
Толстой А. К. 580, 781
Толстой В. В. 673–674, 676
Толстой Л. Н. 43, 360
Толченев П. И. 619
Топоров В. Н. 34, 36, 44
Тохтамыш 443
Тредиаковский В. К. 301, 346–347, 365, 560
Трубецкая М. П. (Белевская М. П.) 173
Трубецкой С. Н. 86
Тупиков Н. М. 312
Тургенев А. М. 107
Тургенев А. И. (Ал. И.) 35, 64, 68–70, 81, 185, 210–212, 217, 256–257, 260, 726, 730, 747–748
Тургенев И. С. 435–436
Тургенев Н. И. 84–86, 210
Турчанинова Е. Д. (Сальха) 183–185
Турьян М. А. 16, 71
Тучкова М. М. (Нарышкина М. М., Ласунская М. М.) 248–249
Тынянов Ю. Н. 9, 181, 196, 267, 338, 352, 402, 684
Тютчев Ф. И. 66, 129, 592
Уваров С. С. 68, 78, 88, 130, 158–160, 165, 190, 386, 392, 509, 567–568, 575, 585, 607, 770
Успенский Б. А. 277, 286, 338, 340–341, 349, 352, 629
Устрялов Н. Г. 510–511, 541, 788–789
Фабр д’Эглантин 255
Фаминский В. 105
Федор Иванович, князь Елецкий 443
Федоров Б. М. 510
Федотов Г. П. 92
Федотова М. А. 639
Фельдман О. М. 439
Фенелон Ф. де С. (La Mothe-Fenelon F. de S.) 377, 743
Феспис (Thespis) 650–651
Фигнер А. С. 397
Филарет (Дроздов), митрополит 42, 737–738

- Филарет, патриарх (Романов Ф. Н.)
460
- Фишер Е. Ф. 143
- Филиппова Н. Ф. 390
- Филонов А. Г. 781
- Флориан Ж.-П. К. де 485
- Флоровский Г. В. 105
- Фок М. Я. фон 497, 509
- Фомичев С. А. 96, 317
- Фонвизин Д. И. 219, 278, 291–295,
299–300, 306, 422, 684, 742
- Фотий (Спасский), архимандрит
738
- Фрамери Н.-Э. 306
- Франк С. Л. 97
- Фридберг П. И. 498
- Фридрих Вильгельм IV 746
- Фридрих Вильгельм, принц Гессен-
Кассельский 143
- Фридрих II 763
- Фусс Н. И. 681
- Хвостов Д. И. 624, 738
- Хвостова 249, 252
- Хемницер И. И. 681, 700, 742
- Херасков М. М. 527, 536, 551, 708,
768
- Хитрово Е. М. 392
- Хмельницкий Н. И. 381, 643, 646,
648, 658, 666
- Хойнацкий О. О. 774
- Хомяков А. С. 130–131, 512, 617,
781
- Хотяинцев П. И. 619
- Цёккель (Цекель, Цокель) А. В. И.
фон (Zoeckel A. W. J. von) 245,
250
- Церетели Г. Ф. 31
- Цицерон Марк Туллий 758
- Цявловская Т. Г. 96
- Чаадаев П. Я. 83, 134–135, 138
- Чайковский П. И. 686, 688, 704
- Чередниченко Т. В. 468–469, 477,
586
- Черниченко Ю. 457
- Чернышев Г. И. 197–198
- Чеславский И. Б. 440
- Чешихин В. Е. 472, 480, 490
- Чудаков А. П. 107, 181
- Чудакова М. О. 181
- Чулков М. Д. 433
- Шаврыгин С. М. 508
- Шаликов П. И. 277
- Шалыгин А. 781
- Шамиссо А. 40, 97
- Шапарина О. Н. 795
- Шассирон М.-П. де 628
- Шаховская Т. К. 250
- Шаховской А. А. 12–13, 307, 330,
333, 370, 379–392, 394–395, 398–
405, 407, 416, 442, 448, 458–463,
465, 470, 473, 475, 479, 501, 506–
524, 539, 545, 603, 624–626, 628–
643, 646–650, 652–653, 658–704
- Шейн А. С. 791
- Шейн М. Б. 513
- Шейна Е. М. 512
- Шекспир У. (Shakespeare W.) 97, 290,
416, 507, 626, 630–631, 651–653,
661, 696–697
- Шелехов Д. А. 508
- Шелли П. Б. 97
- Шеллинг Ф. В. Й. 409
- Шеппинг Н. В. фон 174
- Шереметев П. Б. 680
- Шефтсбери А. Э. К. 344
- Шиллер Ф. 212–214, 480–482, 484–
485, 487–488, 490–491, 493–494,
496–497, 499–501, 508, 540, 546,
548, 551, 556, 560–561, 612, 649,
653, 781
- Шильдер Н. К. 748, 752, 757

- Ширинский-Шихматов С. А. 349,
359, 387, 537
- Широков В. Ф. 599
- Шишко Л. Э. 798
- Шишков А. С. 9, 11–12, 16, 130, 132,
267–296, 335, 338–342, 345, 348–
352, 355–357, 359–378, 387, 389–
390, 414, 416–417, 461, 514, 527–
528, 531–532, 624, 629, 632, 640,
664, 672, 738
- Шишкова Д. А. 282, 359
- Шлегель А. Фр. (Schlegel A. W.)
636–637, 648–652, 654–657
- Шлегель Фр. 38
- Шмид В. 423
- Шор Т. К. 260
- Шторх А. К. 711, 715, 753
- Шубарт К. Ф. Д. 97
- Шумигорский Е. С. 727
- Шекатов А. М. 453–454, 458–459,
461, 464
- Щеников А. Г. 501
- Щербакова М. Н. 508, 514, 583, 632
- Щербатов М. М. 542, 754
- Эджворт М. 747
- Эйдельман Н. Я. 80, 84–85, 89, 376,
378, 788
- Эйхенбаум Б. М. 390–391
- Эмбер Б. 318
- Эмин Ф. А. 422
- Энгель И. Я. (Engel J. J.) 743
- Энгельгард Е. А. 769
- Энгельгардт Л. Н. 714–715
- Энгельс Ф. 137
- Эрик XIV 120
- Эсхил 630, 634–635, 637–639, 650–
651
- Юлий Цезарь 720
- Юшков П. Н. 185–186, 772
- Язвицкий Н. И. 728–729, 741
- Языков Н. М. 248–249, 387, 781
- Якоби Мориц Херман (Якоби Б. С.)
158–162, 164–165
- Яковлев А. С. 516, 644, 646
- Яковлев М. Л. 674
- Яковлев М. М. 576
- Якушкин В. Е. 424
- Янушкевич А. С. 16, 23, 44, 67, 156–
157, 220, 232–233, 238, 741
- Ярославский В. И. 339
- Яроцкий А. В. 159
- Angus M. 98
- Anhalt F. A. von см. Ангальт Ф. А.
- Anrep O. J. von 250
- Bouilly J. N. см. Буйи Ж.-Н.
- Byron G. G. см. Байрон Дж. Г.
- Cailhava d'Estandoux J. F. см.
Кэльява д'Эстанду Ф.
- Campe J. H. см. Кампе И. Г.
- Cochin Ch. N. см. Кошен Ш.-Н.
- Guisot F. см. Гизо Ф.
- Hodge Th. P. 586–587
- Jean Paul см. Жан Поль (Jean Paul,
Рихтер И. П. Ф.)
- Powajskij D. I. см. Иловайский Д. И.
- Löwenstern C. K. K. von 246
- Schlegel A. W. см. Шлегель А. Фр.
- Scott W. см. Скотт В.
- Seidlitz K. J. см. Зейдлиц К. К.
- Wortman R. S. 509
- Zoeckel A. W. J. von см. Цёк-
кель А. В. И.