

ИННА БУЛКИНА

Киев в русской литературе
первой трети XIX века:
пространство
историческое и литературное



TARTU ÜLIKOOLI
KIRJASTUS

Отделение славянской филологии Института германской, романской
и славянской филологии Тартуского университета, Тарту, Эстония

Научный руководитель: кандидат филологических наук, ординарный
профессор Любовь Киселева

Диссертация допущена к защите на соискание ученой степени доктора фило-
софии по русской литературе 7 июня 2010 г. Советом Института герман-
ской, романской и славянской филологии Тартуского университета

Рецензенты: Сергей Плохий, PhD, профессор украинской истории,
Гарвардский университет, Кембридж, Массачусетс, США
Наталия Мазур, кандидат филологических наук, доцент,
Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия

Оппоненты: Сергей Плохий, PhD, профессор украинской истории,
Гарвардский университет, Кембридж, Массачусетс, США
Наталия Мазур, кандидат филологических наук, доцент,
Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия

Защита состоится 16 сентября 2010 г.

ISSN 1406–0809
ISBN 978–9949–19–410–0 (trükis)
ISBN 978–9949–19–411–7 (PDF)

Autoriõigus Inna Bulkina, 2010

Tartu Ülikooli Kirjastus
www.tyk.ee
Tellimus nr 375

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	9
§ 1. Киев в русской литературе: история изучения	9
§ 2. Предмет и задачи работы	11
§ 3. История изучения городского текста	15
3 а. Город в российском «историческом градovedении» 1910–1920-х гг.	15
3 б. Город в «Трудах по знаковым системам» и современном литературоведении	17
3 в. Город в западной социологии	18
3 г. Город в западном литературоведении	20
§ 4. Основные сюжеты и оппозиции городского текста	22
4 а. Два города в мифологическом цикле и в христианской эсхатологии	22
4 б. urbs vs. rusticas	25
4 в. Приезжий в городе	27
4 г. Провинциальный город	28
Глава 1. Киев в конце XVIII – первой трети XIX вв. в исторических и идеологических нарративах	33
1.1. «Киев — второй Иерусалим»	33
1.1.1. Хроники, «Киевский синопсис» и «История Русов»	33
1.1.2. Памятники могилянского круга и исторические описания Киева конца XVIII – начала XIX вв.	36
1.2. Киев — «эпитафия великому городу»	39
1.2.1. «Описания Киева» М. Берлинского и Н. Закревского	39
1.2.2. Киев конца XVIII – начала XIX вв. в путеводителях, путевых записках и мемуарах	41
1.2.2.1. Киев глазами путешественников	41
1.2.2.2. Городская жизнь первой четверти XIX в.: исторические документы, дневники, мемуары	53
1.3. Киев как «православная столица»: политика Николая I в Юго-Западном крае и учреждение университета Св. Владимира	64
Глава 2. Киевские сюжеты в «историческом баснословии» конца XVIII – первой трети XIX вв.	76
2.1. Старокиевские времена в ранней российской историографии	76
2.2. Рекомендованные «проспекты» исторических сюжетов: «случаи и характеры из Российской истории»	79

2.3. Сюжеты о князе Владимире	81
2.3.1. «Владимир перед Рогнедою» А. П. Лосенко	81
2.3.2. Владимир — «северный Соломон»: «Российская история...» Ф. Эмина и возникновение волшебного-рыцарского романа на сюжеты киевского цикла	85
2.3.3. «Аскольдова могила» М. Загоскина	89
2.4. «Подвиг киевлянина»	90
2.5. «Тень Святослава скитается невоспетая...»	94
2.6. «Олегова могила»	101
Глава 3. Старокиевское пространство в операх, балладах и сказках	105
3.1. Сюжеты о пане Твардовском	105
3.1.1. От «Русских сказок» В. Левшина до «Громвала» Г. Каменева	105
3.1.2. «Двенадцать спящих дев» В. Жуковского	108
3.1.3. Оперы-баллады А. Верстовского	111
3.1.4. Либретто В. Жуковского «Богатырь Алеша Попович, или Страшные развалины» (1806)	113
3.1.5. Фантастические «днепровские баллады» А. Подолинского	115
3.1.6. Поздние новеллы о польском колдуне (конец 1830-х гг.)	117
3.2. «Днепровские русалки» и «киевские богатыри»	119
3.2.1. «Русалки» и «богатыри» в театральном полемиках начала XIX в.	119
3.2.2. «Илья-богатырь» И. А. Крылова как опыт национальной феерии	124
3.2.3. «Богатырская опера» и «богатырская поэма»	126
3.2.4. «Русалочьи оперы» в свете музыкальных полемик 1820–1830-х гг.	127
3.2.5. «Русалочья опера» и «русалочья баллада» в 1820–1830-е гг.	129
3.3. «Русалочий топос» и замысел пушкинской драмы о русалке	130
3.3.1. Сюжетные и пейзажные трансформации «русалочьего топоса»	130
3.3.2. Пушкинский замысел драмы о русалке	136
Глава 4. Киевские поэмы и фантастическая проза конца 1820–1830-х годов	142
4.1. Городские поэмы	142
4.1.1. Описательные поэмы	142
4.1.2. Стихотворные повести	145
4.2. Старокиевская и малороссийская фантастика	149

4.2.1. Незаконченная поэма Александра Одоевского «Василько»: попытка реконструкции	150
4.2.2. Фантастическая проза А. Ф. Вельмана	156
4.2.2.1. «Былина старого времени»: «Кощей Бессмертный»	156
4.2.2.2. Потешный эпос: история славного семейства Пути-Заревых	158
4.2.2.3. Сказка о колдуне	161
4.2.2.4. «Кощей» и российская «донкихотиада»	162
4.2.2.5. Репризы «Волшебной ночи»: «Сердце и думка»	165
4.2.3. Малороссийская фантастика конца 1820-х – 1830-х гг.	168
4.2.3.1. «Малороссийские были и небылицы Порфирия Байского»	169
4.2.3.2. «Киевские ведьмы» и пушкинский «Гусар»: проблема рассказчика	170
4.2.3.3. «Киевские» повести Гоголя	172
Заключение	178
Список использованной литературы	183
Kokkuvõte	203
Curriculum vitae	208
Elulookirjeldus	209
Публикации по теме диссертации	210

ВВЕДЕНИЕ

§ 1. Киев в русской литературе: история изучения

Несмотря на огромное значение Киева в русской истории и русской жизни¹, на историософские концепции «третьей столицы», на едва ли не официальный статус третьего города империи, каковым Киев сделался к концу XIX в., «городской текст» Киева как некое последовательное единство тем и сюжетов в русской литературе оформился довольно поздно. В известном смысле настоящая диссертация должна стать развернутым комментарием и отчасти опровержением того тезиса, с которого начинается «киевская глава» федотовских «Трех столиц»:

Стоял ли Киев когда-нибудь в центре нашей мысли, нашей любви? Поразительный факт: новая русская литература прошла совершенно мимо Киева. Ничего, кроме «Печерских антиков» да слабого стихотворения Хомякова. А народ русский во все века своего существования видел в Киеве величайшую святыню, не уставал паломничать к нему и в былинах, говорят, очень поздних, славил чудный город и его светлого князя [Федотов: 160].

Почему в 1926 г. Г. П. Федотову, ученику основателя российской городо-ведческой школы И. М. Гревса, так легко удалось «не заметить» «новой русской литературы» о Киеве?² Думается, что дело здесь не только в концептуальном «упрощении» картины. Литература о Киеве до известного момента не складывалась в некое связанное тематическое единство, хотя, как мы попытаемся показать в нашей работе, «чудный город» и его «светлый князь» отнюдь не пребывали в забвении, более того, они определяли жанр, тему и сюжеты исключительно популярных текстов, причем не только литературных.

Но у культурного и литературного комплекса Киева есть свои особенности. На протяжении долгого времени «киевские» тексты описывали не столько реальное городское, сколько баснословное и символическое *старокиевское* (былинно-сказочное) пространство. «Новая русская литература» о Киеве, литература урбанистической эпохи, сформировалась лишь в конце XIX в., и отчасти по этой причине изучение «киевского текста» в наши дни касается главным образом «булгаковского Города» (здесь вы-

¹ Киевская история драматична и, подобно истории Украины, включает в себе несколько прерванных традиций. В 1239 г. Киев был захвачен татарами, но под татарским игом пробыл недолго — 80 лет. С 1320 г. Киев находился в составе Речи Посполитой, и так продолжалось более 300 лет, в состав русского государства вошел в конце XVII в. Подробнее об этом см. ниже, на с. 44.

² Добавим, что он «не заметил» напечатанных буквально накануне в 4-й и 5-й книжках журнала «Россия» (1925) первых глав романа Булгакова «Белая гвардия».

делим книги Мирона Петровского «Мастер и город» и «Городу и миру» [Петровский 1990; Петровский 2001]).

Характерно, что монографических работ, обобщающих опыт литературных киевских текстов, по сей день не существует. Даже достаточно поздняя провинциальная типология лесковского и купринского Киева, нашедшая свое продолжение в «Киеве-городе» Булгакова, в специальных работах не описана. Отметим лишь небольшую статью А. И. Белецкого, представляющую собой перечень «киевских текстов» очень разного характера — от ранних Лаврских преданий и былин Киевского цикла до поэмы Т. Г. Шевченко и современных автору украинских текстов первой половины минувшего века [Белецкий]. Однако уже в этой работе выделены основные жанровые и тематические узлы «киевских текстов»: Киев исторический и Киев фантастический, «изживающий себя» в 1840-е гг., единичные опыты «жанровых картинок» (Карлгоф, Вдовиченко) и поздние «бытовые очерки» (Куприн).

Самая полная библиография литературных «киевских текстов» первой половины XIX в. содержится в вышедшей в 1928 г. монографии В. В. Сиповского «Україна в російському письменстві» [Сиповский 1928]. Большая часть произведений, о которых мы будем писать в этой работе, представлена в росписи В. В. Сиповского. Однако автор, в силу своих научных интересов, сосредотачивался главным образом на нарративе и зачастую ограничивался пересказом сюжетов.

В украинских исследованиях последнего времени содержится много полезных наблюдений о польско-латинских «киевских текстах» XVII в. (здесь особого внимания заслуживают монографии Н. Яковенко [Яковенко 2002] и И. Шевченко [Шевченко 2001]). Собранные и проанализированные в этих работах исторические и символические концепты составляют своего рода претекст историко-идеологических нарративов Киева конца XVIII — первой трети XIX вв. В работах украинских историков находим серьезные наблюдения о происхождении и раннем функционировании идеи «Киев — второй Иерусалим» (см. статьи О. Прицака [Pritzak 1986], В. Рички [Річка] и др.). Киевская культурная топография — реальная и мнимая, Киев на рубеже XVIII–XIX вв. «глазами русских путешественников» описаны в содержательной работе А. Толочко [Толочко 2004].

Наконец, заслуживают упоминания работы С. Биленького о Киеве 1800–1840-х гг. в польской, русской и украинской беллетристике и мемуаристике, а также о новой культурной ситуации, сложившейся в Киеве после учреждения в 1834 г. университета Св. Владимира [Bilenky; Біленький 2001]. При исключительно интересной и плодотворной постановке проблемы, эти статьи, на наш взгляд, страдают некоторым искажением фактов и неточностью цитации³.

³ Часть текстов приводится по косвенным источникам: Пушкин, Рылеев и др. по антологии «100 поэтов о Киеве» Р. Заславского, Грибоедов — по «Истории

Ко всем перечисленным работам мы будем возвращаться по ходу нашего анализа.

§ 2. Предмет и задачи работы

Задачу своей работы мы видим в том, чтобы представить Киев первой трети XIX в. как городское и художественное пространство, все элементы которого находятся в некой функциональной связи и подчиняются известной исторической логике. В этом смысле мы следуем традиции российского «исторического градоведения» (школа И. М. Гревса и Н. П. Анциферова), полагавшей город с его историей, архитектурой, географией и топографией единым организмом, неотделимым от т.н. «текстов города», его литературных «образов».

В то же время, на нынешнем этапе изучения городского текста мы должны констатировать, что кроме уникальных черт и мотивов, свойственных каждому отдельно взятому городу и каждому отдельно взятому тексту, существуют общие сюжеты и архетипы, свойственные урбанистической литературе как таковой и проявляющиеся в разного рода *текстах о городе* (т.е. текстах, где город выступает темой и задает сюжетные коллизии) и *текстах города*. В продолжение «органистических» идей И. М. Гревса, «текстами города» мы будем считать его историческую топографию, мемориалы и кладбища, природные и архитектурные особенности, факты социологические, демографические и т.д. Ниже будут представлены некоторые из этих сюжетов, и мы намерены проследить, как они (в частности, оппозиция двух городов, а также иерусалимский и ванитативный комплексы, провинциальная типология и т.д.) обнаруживают себя в «киевской» литературе первой трети XIX в.

На реальной киевской ситуации 1800–1830-х гг. мы намерены подробно остановиться в **первой главе** нашей работы «Киев в конце XVIII – первой трети XIX вв. в исторических и идеологических нарративах». Она посвящена городскому тексту Киева (т.е. *тексту города*) не столько в литературном, сколько в «органистическом» смысле. Речь пойдет о реальной городской истории, и источниками для реконструкции послужат дневники и мемуары киевских жителей, путеводители и записки путешественников,

Киева» Иконникова и т.д.). Известная гоголевская цитата из письма Максимовичу «древний <...> прекрасный Киев! Он наш, он не их...» неубедительно истолковывается как имеющая отношение к «украинскому Киеву», хотя далее в письме следует недвусмысленное противопоставление «немцев» и «славян», и речь идет о назначении профессоров в университет Св. Владимира [Гоголь: X, 288]. В целом, этот автор, на наш взгляд, несколько преувеличивает значение «украинской идентичности» в Киеве 1830-х гг. Разнородные «киевские партии» на тот момент идентифицировались в большей степени по конфессиональному, нежели по «национальному», этническому признаку.

первые исторические описания города от «Киевского синопсиса» до трудов М. Берлинского и Н. Закревского.

Учреждение в 1834 г. университета Св. Владимира стало своего рода вехой в истории города, коренным образом изменив не только культурный его облик, но и общественную жизнь, и собственно градостроительную политику. Отдельного внимания заслуживает политика Николая I в Юго-Западном крае, его многочисленные приезды в Киев и непосредственное участие в деятельности разного рода учреждений: военных, строительных, церковных и культурно-образовательных. Образ Св. равноапостольного кн. Владимира — просветителя Руси становится ключевым для культурного и градостроительного комплекса Киева (вплоть до топографии!), и в этом — один из главных концептов киевской политики Николая. Николаевская эпоха (в киевской огласовке — «бибиковская», по имени генерал-губернатора Д. Г. Бибикова) — переломная в плане имперской национальной идеологии и, что немаловажно, — национальной демографии «малороссийской столицы». И мы намерены показать, как из пограничного, «отвоеванного у Польши» города Киев, в результате целенаправленных усилий российской политики, был превращен в город «Русского духа», своего рода «умственную крепость». Однако мы стремимся описывать исторический материал в присущей ему терминологии и в органичных для него категориях, которые были на тот момент скорее конфессиональными, чем национальными.

Идея Киева — церковного центра, «православной столицы» — подчиняет себе в русских текстах первой трети XIX в. военный и просветительский (университетский) дискурс. Национальные проблематизации (польско-российские) на этом этапе главным образом осмысляются как конфессиональные, — такова, по крайней мере, литературная идеология. Что же касается процессов политических, здесь все обстоит гораздо сложнее. Русификация Киева, последовательно осуществлявшаяся правительством, идет по всем направлениям. Образование, суды, банки, даже мундиры — все подчинено одной идее: Киев «польский» превратить в Киев — «исконно русский город». «Украинский вопрос» появляется гораздо позже, и в хронологических границах данной работы Киев — это именно «малороссийская столица» со всеми вытекающими из этого определения «малороссийскими» (не украинскими!) коннотациями. Добавим, что и позже, в 1860-е гг. «национализм русского общества <...> решительно «опережал» национализм русского государственного аппарата»⁴. Однако в первой трети XIX в. «национальные вопросы» в Малороссии находились в поле конфессиональной политики, и учреждение в Киеве университета

⁴ По мнению А. Миллера, именно это (непоследовательность и слабость государственной национальной политики), а вовсе не национальные движения, стало причиной «краха русского имперского национального проекта» [Западные окраины: 450, 488].

св. Владимира в качестве «умственной крепости» — лучшее тому подтверждение.

Если в первой главе речь пойдет о «текстах города» в «органистическом» смысле, о киевской политической и социальной истории, то уже в следующих главах мы представим главным образом «тексты о городе». Три последующие главы посвящены «киевской» литературе первой трети XIX в.

Предметом **второй главы** «Киевские сюжеты в “историческом баснословии” конца XVIII – первой трети XIX вв.» станут рекомендательные «проспекты» сюжетов из киево-русской истории и их художественное воплощение. В **третьей** — «Старокиевское пространство в операх, балладах и сказках» — будут, соответственно, анализироваться оперные либретто, сказочные поэмы и баллады. В **четвертой главе** «Киевские поэмы и фантастическая проза конца 1820–1830-х годов» мы остановимся на жанре городской поэмы и связанных с Киевом фантастических сюжетах русской литературы 1830-х. В **Заключении** мы выделяем сложившийся в первой трети XIX в. канон киевского пейзажного описания, ключевые сюжеты и пространственные топосы «киевских текстов» и, что немаловажно, пытаемся определить т.н. «влиятельные» тексты, — т.е. такие тексты, чьи сюжеты, приемы и самая структура оставили след как в «городском тексте» вообще, так и в собственно «киевской» литературе.

Уже из описания структуры диссертации становится понятно, что мы будем обращаться не только к собственно литературным текстам. В конце XVIII – начале XIX вв. литературоцентризм еще не сделался в России безусловной культурной реальностью, и традиционно смыслообразующие парадигмы задавали другие художественные системы, главным образом, «зрелищные» — это театр и изобразительное искусство. Поэтому мы обращаемся к театральным сочинениям и к академической живописи конца XVIII – начала XIX вв. «Старокиевские» сюжеты, т.е. сюжеты, вырастающие из «былин киевского цикла», разыгрываются, с одной стороны, в театральной декорации, и здесь основные действующие лица — днепро-русские русалки, киевские князья, богатыри и колдуны. С другой стороны, речь пойдет об исторической живописи, о «проспектах» сюжетов, о рекомендательных списках «случаев и характеров из русской истории», изначально адресованных воспитанникам Российской Академии Художеств.

«Старокиевская» тема в русской литературе и культуре начала XIX в. обнаруживает две парадоксальным образом дополняющие друг друга интенции: историческую и сказочную. И основной наш предмет здесь — комплекс идей и сюжетов, сложившийся вокруг князя Владимира. Его образ объединяет идеологические, оперно-баснословные и квазиисторические киевские тексты. Отчасти по этой причине из множества старокиевских сюжетов, составляющий проспекты «случаев и характеров» из русской истории, мы выбираем сюжеты о князе Владимире. Кроме того, мы

останавливаемся на парадоксальной судьбе некоторых других киевских сюжетов («подвиг киевлянина», сюжеты о Вещем Олеге и кн. Святославе). Большинство сюжетов из истории Киевской Руси, по той или иной причине востребованных в русской литературе начала XIX в., проанализированы в давней статье Ю. М. Лотмана о рецепции «Слова о полку Игореве» [Лотман 1962]. В нашей работе предполагается несколько иной угол зрения и, соответственно, другие сюжеты, однако есть и пересечения (см. в главе 4-й реконструкцию замысла поэмы А. И. Одоевского «Василько»).

Что касается «киевской фантастики», то мы различаем два ее «извода» — более поздний, «малороссийский», с соответствующей этнографией и, пусть условной, но довольно поздней исторической привязкой (обычно в малороссийских сюжетах имеется в виду XVII–XVIII вв.). Днепровский топос с его оперно-сказочным таинственным антуражем прочитывается как экзотика в духе вальтерскоттовской Шотландии, и речь идет об архаическом народе, преданном своему суеверию (здесь — о малороссах). Но мы выделяем и фантастику иного рода, связанную с поисками ранних романтиков в области «древнего суеверия».

Такого рода «архаизмы» органически связаны с исходным для киевских текстов сюжетом крещения и «сопротивления славян христианству» (один из ключевых текстов — «Путешествие русского на Брокен в 1803 году» А. И. Тургенева [Тургенев 1989: 32–41]). Здесь присутствует иного порядка историческая архаика, и днепровский берег — это часть старокиевского пространства. Праславянская архаическая мифология может разрабатываться как «северная» (ср. оссианические картины А. Муравьева), но возможны и другие литературные пути, не столь очевидные. Мы подробнее остановимся на «шекспировском» прочтении «киевских ведьм» в поэме «Василько» А. И. Одоевского и «археологической» фантастике «былинного» романа А. Ф. Вельтмана «Кошей Бессмертный».

Отдельного рассмотрения заслуживают описательные городские поэмы (эти тексты — «Киев» Вдовиченко и «Киев в 1836 году» Гр. Карпенко — малоизвестны, но исключительно интересны с точки зрения городской топологии), а также стихотворные поэмы-повести, среди которых столь разные по генезису байронические опыты («Чернец» И. Козлова, «Борский» А. Подолинского), «перелицованная баллада» («Змей» того же А. Подолинского) и испытавшая очевидное влияние «петербургской повести» Пушкина «Драматический артист. Киевская повесть» Ст. Карпенко. Все они станут предметом последней — 4-й главы.

Корпус текстов, к которым мы обращаемся в этой работе, достаточно широк, но речь в них, так или иначе, идет о Киеве. Мы говорим здесь о поле русской литературы, отдавая себе отчет в том, что в первой трети XIX в. на территории Российской империи складывалась разноречивая (в буквальном смысле) литературная ситуация. Вслед за Дж. Грабовичем [Грабович] мы полагаем, что, говоря о той или иной «национальной литерату-

ре», следует иметь в виду даже не столько языковой критерий, но прежде всего — социальный: собственно, речь идет о некоем социуме, внутри которого эта литература функционирует. Иными словами, говоря о русской литературе, мы подразумеваем ее потенциального читателя. При этом мы всякий раз оговариваем исторические различия в формировании и восприятии городского текста в русской и украинской литературах. Коль скоро тексты т.н. «украинской темы», принадлежащие как «великорусским» авторам, так и выходцам с Украины, в интересующую нас эпоху зачастую назывались «малороссийскими», мы также используем это органичное для того времени название.

Но прежде мы попытаемся вкратце очертить историю изучения городского текста и выделить основные сюжеты и оппозиции городской литературы, которые мы намерены проследить на материале киевских текстов.

§ 3. История изучения городского текста

3 а. Город в российском «историческом градоведении» 1910–1920-х гг.

Поскольку мы во многом опираемся на достижения школы Гревса, рассмотрим основания и методы российского «исторического градоведения». Они закладывались в семинарии И. М. Гревса в Тенишевском училище, затем метод «литературных экскурсий» был успешно развит и применен Н. П. Анциферовым, при этом основным полем для «литературных экспедиций» и предметом «комплексного описания» сделался Петербург. Основоположники российского градоведения рассматривали текст города в двух направлениях:

- в широком, историко-культурном плане, и этом случае речь идет о тексте города как такового. Город с его историей, архитектурой, географией, социальной, природной и пр. средой понимается как единый организм и читается как некий «текст»;
- в плане литературном: текст города — это литературный текст о городе, т.н. «образы города».

Оба эти направления в известные моменты смыкаются. Текст города в широком общекультурном смысле неотделим от его литературных воплощений, а изучение литературы о городе, так или иначе, соотносится с его реальной историей и состоянием.

И. М. Гревс и его последователи рассматривали город как некий «цельный социальный и духовный организм»⁵. «Органистическая теория» стре-

⁵ «...Все стороны и явления, какие могут выяснить происхождение и развитие города: <...> естественный ландшафт, внутри которого рос город, его план (топографию), монументальную физиономию, все содержание его жизни, динамически, эпоха за эпохой по всем указанным линиям, стремясь к конеч-

милась к синтезу знаний и методов и самый город понимала как «синтез культуры, ее высшее выражение» [Гревс 1926: 31]. Город рассматривали как живой организм, пребывающий в историческом движении. По аналогии с живым организмом, Н. П. Анциферов различал анатомию, физиологию и душу города. К анатомии он относил топографию города, его местоположение, рельеф, почвы, растительность, климат, связь с водой. Под физиологией понималась жизнедеятельность организма, иными словами, — «отправление функций». Когда речь заходит о «душе города», Анциферов приводит цитаты из Герцена (“*Venezia la bella*”) и ссылается на «органические» описания культуры Ипполита Тэна, на его попытки найти “*genius aevi*”. Но, вероятно, основным источником «Души Петербурга», книгой, которая более других оказала влияние на ее автора, следует считать «Италию. *Genius loci*» Вернон Ли (рус. пер. 1914). Собственно, на определение Вернон Ли ссылается Анциферов, когда пытается обозначить, что же такое «душа города», его *genius loci*: это «сам город, сама местность как она есть в действительности; черты, речь его — это форма земли, наклон улиц, звуки колоколов или мельниц и больше всего, быть может, особенно выразительное сочетание города и реки...» [Анциферов 1990: 12].

Итак, перед нами, с одной стороны, импрессионизм, перенесенный Вернон Ли из искусства в искусствознание, с другой — исторический позитивизм, предписывающий понимать всякий объект, будь то Франция и ее культура (у Тэна) или город (город вообще и отдельный город, будь то Москва, Петербург или Киев) как некий организм и соответствующим образом его описывать.

Говоря о российском краеведении и городоведении начала прошлого века, необходимо вспомнить о Н. К. Пиксанове и его теории «культурных гнезд» (1913 г.), согласно которой анализ творчества того или иного автора предполагает, прежде всего, изучение культурной ситуации места (города), где этот писатель сформировался [Пиксанов 1923]. Впоследствии этой пиксановской идее во многом следовали Д. С. Лихачев в своих «Заметках к интеллектуальной топографии Петербурга...» [Лихачев 1981], В. Н. Топоров в большой работе об Аптекарском острове как городском урочище [Топоров 1991] и М. С. Петровский в книге о «киевских контекстах» Михаила Булгакова [Петровский 2001].

Фактически, у Пиксанова речь шла об изучении «местных» культур, и эта идея была призвана плодотворно повлиять на провинциальные литературно-краеведческие штудии⁶. В последние годы мы наблюдаем своего

ному синтезу, то есть к построению образа города как результата всего его прошлого развития» [Гревс 1926: 31–32].

⁶ Сам Пиксанов мыслил ее шире. Он всю русскую литературу видел разделенной на несколько «областных культурных гнезд»: «Та централизация, которая так заметна в политической русской истории, сказалась и на истории русского искусства и русской литературы, больше того, она обнаружилась и в русской

рода «реинкарнацию» пиксановской литературной социологии в многочисленных монографиях, сборниках и материалах конференций, программах учебных курсов, посвященных городским текстам и культурной традиции русской провинции. При этом разрабатываются как тексты русского провинциального (губернского, уездного, заштатного) города вообще, так и тексты отдельных городов. Своего рода итогом этой работы стал сборник 2000 г. «Русская провинция: миф – текст – реальность» под ред. А. Ф. Белоусова и Т. В. Цивьян [Русская провинция 2000].

Итак, идея «областных гнезд», традиционно применявшаяся при изучении средневековой литературы, таким образом, «кооптировалась» в литературу Нового времени, что могло показаться анахронизмом (ср.: [Сакулин: 40]). Однако онтологически пиксановская идея имела под собой основания другого рода: речь шла о зависимости субъекта культуры от культурной и шире — социальной — среды, его окружающей. Иными словами, перед нами — литературная социология, которая по логике вещей должна идти рука об руку и развиваться в одном русле с краеведением и историческим городоведением. И не случайно, в конце 1920-х гг. в СССР были последовательно разгромлены и историко-краеведческая, и социологическая школы. Традиция была прервана, и вновь — уже на иных, структурно-семиотических — основаниях была возобновлена в середине 1980-х.

3 б. Город в «Трудах по знаковым системам» и современном литературоведении

В основополагающих текстах т.н. «Петербургской семиотики» [Труды] город рассматривался именно в «органистическом» смысле: как «синтез культуры и высшее ее выражение». Более того, В. Н. Топоров отдельно останавливался на «природно-культурном синтезе», на «ландшафтном» и «климатически-метеорологическом аспектах» Петербурга, справедливо видя в них особую специфику, во многом определившую петербургские описания и собственно концепцию «петербургского текста». Но основной акцент авторы сборника делали на текстуальности как таковой, и неслучайно огромное количество работ о «городских текстах», явившихся вслед за «Петербургской семиотикой» в конце 1980-х и в 1990-х гг., представляли собой разработки литературных «образов города» (если следовать терминологии Н. П. Анциферова). В методологическом и теоретическом смысле авторы «Петербургской семиотики», безусловно, отталкивались от работ

исторической мысли. Подчиняясь централистским тенденциям, наша историческая мысль под новой русской культурой и литературой понимает собственно культуру и литературу столичную, не учитывая, просто забывая, областную. <...> В движениях и поворотах “русской”, т.е. общерусской, столичной литературы мы многого не поймем, если не изучим областных культурных гнезд» [Пиксанов 1923: 8–10].

Н. П. Анциферова и И. М. Гревса, однако настоящим предметом исследования стали культурные архетипы и собственно «городская семиотика».

В статьях Ю. М. Лотмана, В. Н. Топорова, М. Б. Плехановой и Г. В. Вилинбахова подробно рассматривался историко-культурный генезис «петербургского текста»: исторический и городской фольклор, имперская мифология и имперская эмблематика; наконец, Петербург прочитывался в оппозициях общекультурного «городского текста» (речь, главным образом, шла о противостоянии «двух городов»). В этом смысле авторы опирались на традицию российской культурологии первой половины XX в., на работы О. М. Фрейденберг и И. Г. Франк-Каменецкого. Отдельными предметами городоведения отныне сделались «место города в системе символов, выработанных историей культуры» [Труды: 30] и настоящая культурная мифология города: библейская, историческая, легендарная (что весьма существенно и для нашей работы).

Литературные «образы» становились следствием и продолжением культурных мифов. Именно в таком ключе описывался «петербургский текст» русского символизма в статьях З. Г. Минц – М. В. Безродного – А. А. Данилевского, Р. Д. Тименчика и Ю. Г. Цивьяна. Своего рода продолжением «петербургского» выпуска «Трудов по знаковым системам» стала книга А. Л. Осповата и Р. Д. Тименчика «Печальную повесть сохранить...», раскрывающая литературную, историческую и легендарную предысторию «Медного всадника» Пушкина и влияние его на позднейшую литературную традицию «петербургского текста» [Осповат, Тименчик].

Однако среди новейших исследований в области городского текста мы чаще наблюдаем не совмещение дисциплин (синтетический подход), но отдельно взятое изучение литературного текста («образов города» и «литературных урочищ») — с одной стороны, и его социально-исторического контекста, городской среды, природы и экономики — с другой. Краеведческие штудии разделились на литературоцентричные (в этом случае они опираются на отечественную традицию) и социографические (в большей степени ориентированные на западный опыт городоведения). Нам все же представляется полезным в этой ситуации найти возможные точки пересечения «социологии города» и литературной социологии как таковой. Иными словами, изучение города в широком культурном смысле невозможно без учета его социальной истории.

3 в. Город в западной социологии

В западной традиции городоведения пальму первенства держит социология. Классические труды по «социологии города» были созданы в начале XX в. Но прежде нужно вспомнить о социографии, которая предшествовала социологии и непосредственно обязана своим появлением городу как таковому — росту городов и городского населения в буржуазной Ев-

ропе XIX в.⁷ Одним из самых характерных для своего времени трудов по социографии, оказавших огромное влияние на европейские гуманитарные науки и на литературу (очерки натуральной школы и более поздний городской роман), стала вышедшая в 1834 г. монография французского врача Александра Паран-Дюшатле «Проституция в Париже» (см.: [История]).

В плане методологии социография была наукой эмпирического характера, и ближе всего к ней находятся позднейшие разработки «Чикагской школы». Что же до классиков немецкой социологии, то первоначально они не ставили перед собой задачи изучения города как такового, но, в конечном счете, историю западной цивилизации они представили как историю становления городов и городского образа жизни. Даже знаменитая книга Макса Вебера «Город» (1905) была лишь фрагментом фундаментальной истории экономических систем, но город явился здесь отдельным феноменом социальной реальности.

Вернер Зомбарт и Георг Зиммель занимались более частными проблемами городской социологии. Они сделали своей темой современный мегаполис (речь шла, главным образом, о Берлине начала XX в.), его технологии и его социальные и человеческие метаморфозы. В знаменитом эссе Зиммеля “*Die Großstädte und das Geistesleben*” (1903, см.: [Логос]) говорилось о драматических отношениях человека с технологическим мегаполисом, о взаимодействии индивидуума и «надындивидуальных» структур. В известном смысле, город немецких социологов был порождением всей предшествующей литературной традиции с ее конфликтом Большого города и маленького человека в нем. Социология перевела на язык позитивной науки идеи, прежде освоенные художественной практикой.

В еще большей зависимости от литературы находилась концепция другого известного немецкого культуролога начала XX в., Освальда Шпенглера, который рассматривал феномен города не столько на социологических, сколько на общих историко-культурных основаниях. Опыт немецкой социологии, точной и прагматичной в своих описаниях и выводах, он переводит на язык «импрессионистической философии». История предстает в шпенглеровском «Закате Европы» (1918) в терминах «культуры» и «цивилизации»; при этом город возникает как порождение «безрелигиозной цивилизации» и как знамение «смерти культуры». Здесь нетрудно усмотреть влияние романтического мифа о конце Золотого века с его очевидным антиурбанистическим пафосом.

⁷ «Социография» берет свое начало в трудах английского статистика Джеймса Кей-Шаттлурта, изначально занимавшегося санитарной гигиеной городского населения (см.: [Smith]). Социография (школа Ле-Пле) предполагала изучение территориальных и профессиональных общностей; в конечном счете, к социографическим исследованиям традиционно относят известную работу Ф. Энгельса «Положение рабочего класса в Англии» (1845).

«Теория аномии» Эмиля Дюркгейма и Луиса Арта стала своего рода продолжением работ Зиммеля и Зомбарта. Речь идет о враждебности города человеку и человеческим отношениям, об отчуждении и обезличении, наконец, о повышении уровня психических расстройств в больших городах [Дюркгейм 1912].

Американские ученые, представители т.н. «Чикагской школы», использовали опыт европейской социологии и социологии и подробно, на большом эмпирическом материале, описали такое понятие, как «городской образ жизни». Один из представителей Чикагской школы Луис Вирт, автор монографии “Urbanism, as a way of life” (1938) [Wirth], связал воедино характеристики пространственной и социальной организации большого города с характеристиками особого типа личности, который формируется в замкнутых городских пространствах. Городской образ жизни Вирт противопоставлял традиционному укладу жизни сельской общины, что в начале XX в. делал еще Фердинанд Тённис, впервые описавший дихотомию *Gemeinschaft* и *Gesellschaft* см.: [Чеснокова]. Но едва ли не самым успешным и, безусловно, самым резонансным стал другой проект американских социологов — “Middletown: A Study in Contemporary American Culture” (1929) Роберта и Хелен Мэррил Линд. Эта книга была необычайно популярна и оказала огромное влияние на современную американскую культуру. Фактически, речь в ней идет о феномене «среднего американского города», который нимало не похож на европейский город — и в пространственно-географическом, и в культурном, и в социальном смыслах. Супруги Линд изучали образ жизни «среднего» американского города с позиций культурной антропологии, т.е. описывали его в тех же категориях, в которых описывают модус вивенди экзотических племен [Lynd].

Как видим, опыт западной «социологии города», мало пересекаясь с литературоведческой традицией изучения «городских текстов», тем не менее, находится в тесной связи с художественной практикой: с одной стороны, он воспринимает литературные идеи классического «городского романа», с другой — сам служит источником для художественных воплощений «городского текста». Заметим, что такой опыт мог бы быть исключительно интересен именно при изучении городских текстов, построенных на традиционном конфликте патриархальной (сельской) и урбанистической культуры. Это едва ли не главный конфликт украинской городской литературы (назовем здесь первый «киевский роман» украинской литературы «Місто» В. Пидмогильного). Однако обобщающих работ по городской и литературной социологии Киева на сегодняшний момент не существует.

3 г. Город в западном литературоведении

Как мы уже отмечали, изучение города в западной гуманитарной традиции в меньшей степени «литературоцентрично», чем в России. Феномен города как такового стал предметом для социологов, психологов, антропологов.

Фактически, настоящим героем гуманитарных штудий в Европе и США стал «город для жителей». Именно такая точка зрения породила крайне перспективную науку — социальную (городскую) экологию. Отдельным направлением, вероятно, следует считать изучение визуальных образов города (своего рода, «города для зрителей», «города для туристов»). Началом такому направлению положила знаменитая книга Кевина Линча «Образ города» (1960) [Линч], давшая толчок развитию научного градостроительства и туристической индустрии. У истоков этого направления — давняя работа Вальтера Беньямина о Париже («Париж, столица девятнадцатого столетия» [Беньямин], первая публикация — 1955), где речь идет о панорамах, ландшафтах, интерьерах и памятниках. В целом отметим, что работы о Париже в большинстве своем традиционно посвящены именно визуальным образам города, Парижу как фигуративному символу (собор Парижской Богоматери), Парижу в живописи модернистов и т.д.

В регулярных американских изданиях “Urban History Yearbook” (1974–91), “Journal of Urban History” (выходит с 1974 г.) и др. статьи по истории и социологии города соседствуют с работами по муниципальной политике, архитектуре и анализами городских текстов. Нас занимают собственно исследования «городских текстов» — «город для читателей». И в этом плане западная традиция также предлагает огромное количество работ — статей и монографий о «тексте города» в литературе и шире — в культуре. Как правило, речь идет о великих городах, в первую очередь, о Риме и Иерусалиме (Риму посвящено несколько специальных библиографий, в частности, целая глава в “Bibliography of Urban Themes” Р. Болдуина [Baldwin]). Тема эта чрезвычайно обширна, и мы будем, так или иначе, касаться ее в разговоре об основных сюжетах и концептах городского текста.

Из городов Нового времени первое место в плане литературного воплощения и исследовательского внимания принадлежит, видимо, Лондону. Большое количество работ посвящено викторианскому роману, Лондону у Диккенса. Характерно внимание английских исследователей к «городу в драме», причем драма в английской традиции оказывается в ряду наиболее ранних «городских текстов» (см. работы по елизаветинской драме и комедии «Шекспирова века»: [Haley; Leggatt; Paster]).

В этом смысле английская традиция изучения городских текстов отлична от немецкой, в большей степени сосредоточенной на городском романе и отдельно изучавшей организацию романного пространства. В книге В. Клотца “Die erzählte Stadt” город описывается как основной двигатель романного сюжета — от плутовского романа Лесажа («Хромой бес») до экспрессионистического романа Дёблина («Берлин, Александерплац» [Klotz]).

Отдельной темой в западном литературном городоведении становится романтический антиурбанизм (см.: [Brooks; Howe]), притом последовательно изучается как романтическая и предромантическая поэзия (лейкис-

ты), так и городской роман, герой которого — приезжий, вступающий в борьбу с большим городом и терпящий поражение.

В польском городоведении традиционно сильны позиции у медиевистов, и здесь имеет смысл указать на изучение городской темы в старопольской поэзии и риторических жанрах, в системе символов *vanitas* [Künstler-Langner], что будет существенно для нас при анализе источников ранних исторических описаний Киева.

Множество работ европейских и американских литературоведов посвящено изображению города у модернистов (закономерно огромное количество работ о Джойсе и его городских романах). Отдельными темами в западном городоведении становится город в «гендерном освещении», город как предмет компаративных исследований, город как утопия и антиутопия, город как метафора и т.д. Мы подробнее остановимся на этих темах в разделе, посвященном основным сюжетам и концептам городского текста.

§ 4. Основные сюжеты и оппозиции городского текста

Итак, на нынешнем этапе изучения городского текста мы должны признать, что помимо уникальных сюжетов и мотивов, присущих отдельно взятым городским текстам, существуют некие общие топологические черты, характерные для городского текста как такового. Они могут быть выражены в большей или меньшей степени, но они присутствуют в матрице городского текста и, так или иначе, оказывают влияние на культурный комплекс каждого отдельно взятого города. Киев — не исключение, поэтому мы попытаемся вкратце представить здесь основные сюжеты и оппозиции городского текста.

4 а. Два города в мифологическом цикле и в христианской эсхатологии

«Петербургская семиотика» выдвинула на первый план оппозицию двух городов. Причем в «петербургском» контексте речь шла, как правило, об оппозиции двух российских столиц, но само по себе противопоставление двух городов свойственно культуре с античных времен. Как известно, первые «два города» изображены уже Гомером в «Илиаде», на щите Ахилла (этот щит принято представлять как «космическое зеркало» и античную «модель мироздания»). Один город — идеальный, город мира, он «прекрасно устроен», в нем «браки и пиршества зрелись», в нем вершатся суды, он являет собой образец экономического и гражданского устройства (едва ли не в веберовском смысле). Второй — город войны:

Город другой облежали две сильные рати народов.
Страшно сверкая оружием. <...>

Строим становятся, битвою бьются по берегу речному;
Колют друг друга, метая стремительно медные копья.
Рыщут и Злоба, и Смута, и страшная Смерть между ними...

[Гомер: 18, 509–510, 533–535]

О. М. Фрейденберг в работах об античной драме указывала на двуединство античного мира и полагала, что хоры олицетворяли там антагонистов: два рода, два дома, два города. Второй план она описывала как «пародию в гибристическом смысле», своего рода «тень» и «изнанку» [Фрейденберг: 361]. Так идеальный город должен был иметь свою изнанку — город воюющий, бранный и обреченный на разрушение.

Щит Энея у Вергилия продолжает традицию Ахиллесова щита у Гомера: на щите Энея точно так же изображен город. Но если на щите Ахилла два города являли собой модель мироздания, то щит Энея представляет один город, и этот город — Рим. Фактически, мы имеем дело с двумя разными представлениями об устройстве времени и мира. В первом случае перед нами модель античная, циклическая, где отсутствуют категории начала и конца, притом наличествует «тенденция к безусловному отождествлению различных персонажей» [Лотман: I, 225]. Два города на щите Ахилла — это две ипостаси, два имени одного города. И этот город, в самом деле, идеальный и вечный, потому что в его конце — его начало, и за его смертью следует его рождение. На щите Энея происходит (*разворачивается*) история Рима. Мифологический круг размыкается, и перед нами вновь два города: Рим в его начале и Рим в его конце и разрушении, все тот же город вечный и город бранный. Автор «Энеиды» находится на пороге христианского эсхатологического сознания, которое неизбежно обращается к концу. Поэтому вечный город Рим изначально слагает историю о конце Рима и конце мира.

Имеющаяся на сегодняшний день огромная библиография «римского текста» так или иначе воспроизводит архетипическую модель щита Энея. Именно к текстам Рима восходит большинство апокалиптических моделей «конца городов». Отчасти к этой модели — к многочисленным «эпитафиям Риму» (Ианус Виталис, Дю Белле, Спенсер, Кеведо, Семп-Шажиньский) восходит и «петербургский апокалипсис», оппозиция воды и камня. Разрушенные строения «вечного города» противопоставлены водам Тибра, текучее и ненадежное остается неизменным, рушатся «вечные» каменные стены. Проповедь блаженного Августина, названная позже «Слово о разорении города Рима», была произнесена им вскоре после взятия Рима Аларихом в 410 г. Главный вопрос «Слова о разорении...»: за что Рим постигла такая страшная кара? Означает ли это, что великий город погряз в беспросветной греховности?

Римский текст как архетип городского текста Нового времени задает исходную модель разрушения города, смертности, бренности как наказания за грехи, иными словами, включает в городской текст основной сюжет

христианской эсхатологии. Большинство ванитативных текстов о «падении» великих прежде городов восходит к римской эсхатологии, следы этого сюжета мы находим и в ранних исторических описаниях Киева (речь об этом пойдет в 1-й главе настоящей диссертации).

Некоторые темы «Слова о разорении города Рима» предвосхищают трактат «О Граде Божием», и здесь уместно вернуться к оппозиции города грешного и города идеального в библейских текстах и в литературе Нового времени.

В этом комплексе текстов основное место принадлежит «небесному» Иерусалиму, оппозицию ему составляет Вавилон. Большинство авторов, так или иначе обращавшихся к этому сюжету, «исходным текстом» полагают «Откровение Иоанна Богослова». И. Г. Франк-Каменецкий в классической работе «Женщина-город в библейской эсхатологии» пишет, прежде всего, о некоем грамматическом и «идеологическом оформлении» города как женского и материнского (метрополия) начала. Речь идет о персонификации «небесного Иерусалима» в образе «невесты Агнца»: «...И я, Иоанн, увидел святой город Иерусалим, новый, сходящий от Бога с неба, приготовленный как невеста, украшенная для мужа своего» [Откр. Иоанна 21, 1–2]. В своем комментарии И. Г. Франк-Каменецкий указывает на реальный, земной Иерусалим, который был разрушен вавилонянами и должен быть восстановлен царем из рода Давида [Франк-Каменецкий: 536]. Эта религиозно-национальная концепция в библейском тексте облечена в символическую форму, основные мотивы которой даны в мифе об умирающем и воскресающем божестве.

Здесь мы неизбежно возвращаемся к мифологической модели циклического времени и двум ипостасям одного города, разрушенного и благоденствующего, реального и идеального. Эту идею о двух городах и двух Иерусалимах — земном и небесном, грешном и праведном, — развивает В. Н. Топоров [Топоров 1987]. Но, говоря о женской персонификации города, он также определяет исходную дихотомию как оппозицию города-девы и города-блудницы. В образе города-девы (невесты Агнца) выступает Иерусалим, в образе города-блудницы — Вавилон. В качестве «пратекста» в сюжетах о наказании падшему, грешному и нечистому городу выступает 18 глава «Откровения Иоанна Богослова». Этот сюжет делается необычайно актуальным в переломные моменты истории. Напомним, что практически одновременно к библейской эсхатологии падшего города обращается А. Ахматова («Когда в тоске самоубийства...») и М. Булгаков. Роман о Киеве в 1918 г. предваряется эпиграфом из Откровения Иоанна, и весь текст выстроен как аллюзия на Апокалипсис.

Противоположение Вавилон vs. Иерусалим опирается также на сюжет встречи человека с Богом, и в таком контексте возникает сюжет «врата града», оппозиция открытого и закрытого города. Один из главных грехов Вавилона в том, что он «извратил и погубил от начала связывавшиеся

с ним возможности. Город, стоящий в центре земли, где проходит *axis mundi*, предуготованный для встречи в нем человека с богом (Вавилон как «Врата бога» — *Bab-ili*), не оправдал себя и навсегда погиб» [Топоров 1987: 122]. Иерусалим противостоит ему как город, чьи врата никогда не запираются.

Таким образом, перед нами пространственная оппозиция: город как открытое пространство и город как пространство замкнутое, закрытое и огороженное. Такая оппозиция заставляет вспомнить еще одну городскую дихотомию: противопоставление города концентрического и города эксцентрического. Об этом пишет Ю. М. Лотман в предваряющей 18-й выпуск «Трудов по знаковым системам» концептуальной статье «Символика Петербурга и проблемы семиотики города»:

Концентрическое положение города в семиотическом пространстве, как правило, связано с образом города на горе (или на горах). Такой город выступает как посредник между землей и небом, вокруг него концентрируются мифы генетического плана (в основании его, как правило, участвуют боги), он имеет начало, но не имеет конца — это «вечный город». Эксцентрический город расположен «на краю» культурного пространства: на берегу моря, в устье реки. Здесь актуализируется не антитеза «земля/небо», а оппозиция «естественное/искусственное». Это город, созданный вопреки Природе и находящийся в борьбе с нею, что дает двойную возможность интерпретации города: как победы разума над стихиями, с одной стороны, и как извращенности естественного порядка, с другой. Вокруг имени такого города будут концентрироваться эсхатологические мифы, предсказания гибели, идея обреченности и торжества стихий будет неотделима от этого цикла городской мифологии. Как правило, это потоп, погружение на дно моря [Лотман: II, 10].

Знаменательно, что в этом контексте Ю. М. Лотман вспоминает не только выстроенный «на краю» город Петра, но и кн. Святослава с его попыткой перенесения стольного града из «срединного» Киева к византийской границе.

4 6. *urbs vs. rusticas*

С оппозицией двух городов — города идеального и вечного, с одной стороны, и города обреченного, «созданного вопреки Природе» и воплощающего «извращение естественного порядка», — с другой, связаны традиционные сюжеты утопий и антиутопий/дистопий. Создание такого рода литературных моделей имеет отношение к еще одной дихотомии: *urbs vs. civitas*, где *urbs* означает собственно город, внутреннее огороженное пространство, а *civitas* — социальное, государственное устройство. Изначально так называли средневековые города-республики, и в таком значении *civitas* стало применяться в текстах вроде «О граде Божиим» Блаженного Августина (*De civitate Dei*) [Городская культура: 236–240].

Топос идеального города принято считать одним из наиболее устойчивых утопических топов, — от «града небесного» Блаженного Августина до «Города Солнца» Т. Кампанеллы. Эта ипостась «городского текста» подробно описана в работах Льюиса Мэмфорда [Mumford 1969].

Сама модель утопии, равно как и антиутопическая ипостась города, идея города как «извращения естественного порядка» предполагает еще один архетипический сюжет литературной урбанистики: конец Золотого века и «неволя душных городов», разрушение естественной идиллии пришельцем из «городского» мира. Оппозиция *urbs* vs. *rusticas*, противоположение городского мира — патриархальному и сюжет о конце Золотого века, разрушении патриархальной гармонии, деревенской идиллии — один из первых литературных сюжетов, заимствованный авторами Нового времени в античной поэзии. Здесь город появляется как собственно литературная категория, но это еще не город как таковой, не городское пространство как тема (это происходит позднее в городском романе), это — идея города. Фактически, речь идет о просветительской идее прогресса и о городе как реальном ее воплощении.

В этом контексте следует вспомнить полемику о Великом Лиссабонском землетрясении, — поэму Вольтера («Поэма о гибели Лиссабона или проверка аксиомы “Все благо”») и реплики, с нею связанные, в первую очередь, полемический трактат Руссо. Одна из самых разрушительных природных катастроф Нового времени заставила современников вспомнить библейские Содом и Гоморру. Однако если в библейском тексте речь шла о разрушении города как Божьим наказании, то стихийная и «бессмысленная» лиссабонская катастрофа породила известного порядка антирелигиозный скепсис: пафос Вольтера состоял в развенчании лейбницевской теории «теологического оптимизма». «Возражение» Руссо (русский перевод трактата назывался «Поэма на разрушение Лиссабона, сочинение г. Вольтера, с возражением на ону, писанным Ж. Ж. Руссо») не столько оправдывало «Божий промысел», сколько ставило под сомнение самую идею прогресса. Прогресс в исходной эсхатологии занял место первородного греха, и сюжет разрушения привычным образом осмыслялся как сюжет наказания. По Руссо, стремление людей жить в больших городах и многоэтажных зданиях означало ослабление здравого смысла и послужило причиной их гибели под развалинами.

Таким образом, сюжет о гибели грешного города превратился в сюжет о неизбежной гибели города как такового, оппозиция города идеального и города грешного уступает место противоположению баснословного Золотого века, патриархальной мировой гармонии и века железного, безжалостного и разрушительного, который воплощается в образе Города.

В английском литературном городоведении находим множество работ, посвященных этому сюжету в поэзии лейкистов (см.: [Brooks; Marx], etc). В русской литературной истории самый очевидный пример — идиллия

Дельвига «Конец Золотого века» (1828). Характерно, что в русской романтической поэзии антицивилизаторские мотивы «экзотической идиллии» (традиция Шатобриана и Бернардена де Сен-Пьера) зачастую накладываются на городской сюжет, иными словами, город становится метонимией западной цивилизации и «железного века». Разрушитель «экзотической идиллии» в пушкинских «Цыганах» — беглец из «неволи душных городов». В киевской литературе этот сюжет решался парадоксально: он практически не встречается у русских романтиков: по причинам, о которых мы будем писать далее, Киев в первой трети XIX в. не ощущался как *реальное* городское пространство. Однако позднее идея города-молоха, города-монстра стала чрезвычайно актуальна в патриархальной украинской литературе, собственно с антикиевского романа В. Пидмогильного «Місто» начинается «киевский текст» украинской литературы. Характерно, что пафос этот сохраняется в новой украинской литературе по сей день, и последние «антикиевские» тексты Ю. Андруховича — замечательное тому подтверждение [Підмогильний, Андрухович].

4 в. Приезжий в городе

От антиурбанистической пасторали всего лишь шаг до ранних городских романов, основной конфликт которых строился на противопоставлении наивного приезжего, выходца из некоего патриархального мира, и жесткого и бесчеловечного городского устройства. Но прежде стоит указать на руссоистскую линию социальной утопии, выходящую из идиллии и характерную для генезиса русских эпических форм (впервые эта линия была прослежена в статьях Ю. М. Лотмана «Пути развития русской прозы 1800–1810-х годов» [Лотман 1961] и «Истоки толстовского направления в русской литературе 1830-х годов» [Лотман 1962а]). Именно эта философская оппозиция патриархального народного мира и современной цивилизации определяет гоголевский «Рим» («идиллия среди города») и контрастное описание западного (польского) города и Сечевой вольницы в «Тарасе Бульбе». Для нас эта идея тем более актуальна, что текст Киева в русской литературе 1830-х гг. так или иначе связан с малороссийской темой русского романтизма (идиллическая Авзония, «племя поющее и пляшущее» и т.д.)

Рост городов и развитие процесса урбанизации, в конечном счете, стали причиной возникновения отдельного жанра — городского романа. Его основной сюжет — противостояние города и героя, причем герой этот, как правило, приезжий. Фактически литературная реальность была продолжением реальности исторической: исход сельского населения в города, начавшийся в Европе в XVIII в., в России — в XIX в. и породивший множество социальных и экономических коллизий, нашел свое отражение в литературных текстах.

Нас занимают здесь основные сюжетные механизмы, в той или иной степени нашедшие свое выражение в традиции городского текста, как российской, так и более поздней — украинской.

Первыми европейскими городами, испытавшими на себе социальные парадоксы урбанизации, были Лондон и Париж, соответственно первыми опытами городского романа в исследовательской литературе называют произведения Бальзака и Диккенса.

Городской роман Диккенса обнаруживает очевидную связь с наследием романтиков и английской антиурбанистической пасторалью. Диккенсовский герой — естественное существо в противоестественном городском мире, беззащитное (притом, что изначально главная функция города это защита!) и угнетенное. У Диккенса это ребенок, в продолжавших и развивавших диккенсовскую линию романах Достоевского — женщина. Традиционно отмечают, что городские пейзажи Диккенса и Достоевского во многом сходны: самые частотные признаки Лондона и Петербурга — дым, туман, грязь и мгла.

В парижском эпосе Бальзака сюжетный акцент иной: его суть — в поединке. Провинциал, явившийся покорять столицу (равно как и столичный гость в провинциальном городе), — привычный сюжет городской прозы и городской драмы. В этом контексте для нас представляет особый интерес упоминавшийся выше первый украинский роман о Киеве — «Місто» В. Пидмогильного. Роман был издан в 1927-м, годом раньше в Москве вышла «Белая гвардия» Булгакова. Время и место действия в этих киевских романах одни и те же, разнятся характеры героев и сюжетные механизмы. Булгаковский Город отсылает к архетипической оппозиции города идеального и города падшего, Небесного Иерусалима и Вавилона. Герой Пидмогильного — растерянный сельский юноша, впервые оказавшийся в большом городе: первый украинский «городской роман», фактически, был романом антиурбанистическим, в 1920-е гг. для украинской культуры «исход в города» и освоение Города только начинается.

4 г. Провинциальный город

Русская культура, как неоднократно отмечалось — от Белинского и Герцена до авторов «Петербургской семиотики», — определяется противостоянием столиц, Москвы и Петербурга. Однако кроме символических «двух городов» Россия в конце XVIII – начале XIX вв. обретает еще одну культурную мифологию, Третий город. В большинстве случаев третий город — своего рода «собирательное лицо», Провинциальный город.

Выше мы уже писали об интересе социологов к провинциальному городу, причем речь идет не только о литературной социологии (традиция, идущая от Н. К. Пиксанова), но и о «социологии города» как об отдельной дисциплине. Огромное количество работ о провинции, журналы, сборники, монографии и конференции, посвященные Провинциальному городу

как феномену и отдельно взятым провинциальным городам, связаны с федеральной программой РФ «Возрождение и развитие малых городов России», с деятельностью В. Глазычева и «Академии городской среды». Отметим также явившиеся в последние годы работы по истории русской провинции, в частности, статьи Л. Зайонц, Т. и П. Клубковых в специальном выпуске журнала «Отечественные записки» «Анатомия провинции» (№ 5, 2006); вышедшую в Пензе в 2004-м монографию Н. Инюшкина [Инюшкин] и др. Но, прежде всего, выделим замечательный опыт «микроистории» русского провинциального города — книгу А. Каменского «Повседневность русских городских обывателей. Исторические анекдоты из провинциальной жизни XVIII века» [Каменский]: здесь быт русского провинциального города «препарируется» и описывается на примере старого Бежецка.

Однако нас в большей степени занимает провинция как *литературный феномен*. В устойчивой оппозиции «провинция vs. метрополия» провинция могла наделяться негативным или позитивным значением, в зависимости от общего пафоса текста — консервативно-патриархального или прогрессивно-цивилизаторского. Оппозиция провинциального и столичного города могла представлять собой вариант общекультурной оппозиции *urbs vs. rusticas*, причем «провинция» замещала здесь *rusticas*.

Провинциальный город мог выступать в своем роде метонимией, — как часть представляет целое, так провинциальный город «представлял» Россию. Эта «фигура обобщения» обнаруживается, как правило, в текстах сатирического плана — от гоголевского «Ревизора» до «Истории одного города» Салтыкова-Щедрина. В этом случае провинциальный город выступает как своего рода *civitas*, иными словами, определяет собой некое общественное устройство.

Отдельного упоминания заслуживает лингвистический феномен названия Провинциального города как некоего собирательного лица, в принципе проблема «обезличения» и анонимности «города N» [Белоусов].

С точки зрения литературной топики провинциального города, нам представляется показательным известный «театральный» сюжет: Чичиков в «Мертвых душах», являясь в провинциальный город, неслучайно обращает внимание на театральную афишу, — играют «какую-то пьесу Коцебу»⁸. То, что в провинциальном театре 1830-х гг. дают «коцебятину», характеризует провинциальный театр и провинциальные нравы. Но для Гоголя в этом был дополнительный смысл. Коцебу — самый репертуарный автор первой половины XIX в., входил в круг юношеского чтения Гоголя, и сюжет его пьесы “*Die deutschen Kleinstadter*” («Немецкие горожане»), как отмечалось современниками, послужил матрицей для «Ревизора». Исходный сюжет таков: в маленький город является человек, которого принимают не за того, кем он на самом деле является. Он — нуль, а его принимают

⁸ Судя по списку действующих лиц, это одна из «серий» «Испанцев в Перу».

за единицу. В финале его разоблачают, однако главный драматический прием у Коцебу и его последователей — разоблачение разоблачителей.

Пьеса Коцебу неслучайно называется “Die deutschen Kleinstädter”, — в фокусе именно горожане, провинциальные обыватели, а в гоголевском заглавии назван сам прием — ревизия. Приезжий является в город — некую замкнутую среду — с тем, чтобы произвести ревизию, разоблачить городское (социальное) устройство. Это прием и сюжет, устойчивый в городской драме: приезжий-разоблачитель — неизбежный персонаж городской «комедии», от Гоголя и Грибоедова до «Визита дамы» Дюрренматта.

Обращаясь к драме и драматургическим приемам изображения города как собирательного лица, мы неизбежно сталкиваемся с проблемой городских типологий, причем, как правило, речь идет о провинциальных типологиях.

Городская типология и, по большей части, провинциальная типология — городские типы, чудаки и антики, от московских чудаков Загоскина и Гиляровского до киевских типов и антиков Куприна и Лескова — онтологически связаны с натуральной школой и популярными в середине XIX в. городскими физиологиями. Однако еще прежде историки литературы усматривают здесь связь с городской драмой — *московской* комедией Грибоедова и провинциальной «сатирой» Гоголя. Н. К. Пиксанов, говоря о происхождении «типов фамусовской Москвы», проницательно указывает на их связь с сатирической нравоописательной журналистикой XVIII в. [Пиксанов 1953: 123, 132]. Затем В. Э. Вацуро отмечает влияние грибоедовской комедии на ранние опыты физиологии и на провинциальные типологии [Вацуро 1993].

Между тем имеет смысл «отметить разность» приемов в комедиях Грибоедова и Гоголя. «Типы фамусовской Москвы» в большинстве своем имеют прототипов, они показательны, но единичны. От них идет линия к «чужакам и антикам», та самая «антиказенная» московская линия, которая составляла оппозицию чиновному и «мундирному» Петербургу. Эта «антиказенная» идея определяет и «Печерские антики» Лескова.

Натуральная, или, как изначально называл ее Белинский — социальная школа в 1840-х гг. выдвинула в центр литературного процесса жанр «городских физиологий». Первый сборник «Физиология Петербурга» (1845, ред. Н. А. Некрасов) был своего рода калькой с многочисленных французских «физиологий» — от бальзаковских «Физиологии чиновника», «Физиологии буржуа», «Истории и физиологии парижских бульваров» до таких альманахов, как «Париж, или Книга Ста одного» и «Французы в их собственном изображении», ставших прототипами популярных петербургских альманахов и сборников. Социальная школа составляла литературную параллель создававшимся в те же десятилетия первым опытам городской социологии и социографии. Жанровые принципы городских физиологий — подробность и исчерпанность описания, сосредоточенность на городских

низах и на «внутренней жизни» (снятие покровов с натуры). Для описания города в физиологическом очерке характерна позиция автора как врача, хирурга, вскрывающего болезнь. В этом смысле показательны «анатомические» метафоры и отношение к городу как пациенту. Для «физиолога» и позитивиста город — это больной организм, то, что противостоит здоровому естеству.

Один из немногих французских источников, на который прямо ссылались издатели «Физиологии Петербурга» — иллюстрированный сборник Гетцеля *“La Diable à Paris”* («Бес в Париже», 1845). Он интересен для нас по нескольким причинам. В первую очередь, он наглядно демонстрирует прием т.н. вертикального «социального панорамирования», одного из основных принципов городских типологий. Но в этом случае характерна позиция наблюдателя: сверху вниз. Отчасти это было связано с актуальной реальностью 1830–1840-х гг. — строительством многоэтажных домов. Но литературный прием мыслился шире: в парижской эпопее Бальзака социальная вертикаль представлена в плане иерархическом — от дешевых пансионов до великосветских салонов.

Гетцель помещает в альманахе карандашную «физиологию» «Разрез парижского дома на 1 января 1845 года. Пять этажей парижского мира» (художники Берталь и Лавиель). Ранее идея подобного замысла возникла и в России: «Тройчатка, или Альманах в 3 этажа». Рудому Паньку (Гоголю) предназначалось здесь описание чердака, Гомозейке (В. Одоевскому) — гостиной, Белкину (Пушкину) — погребка. Идея, к сожалению, осталась неосуществленной. Но нечто сходное воплотил в «Петербургских вершинах» Я. Бутков, и похожего порядка «сословную вертикаль» несколько ранее представил в своей «Панораме Санкт-Петербурга» А. П. Башуцкий.

Однако в знаменательном сборнике Гетцеля обращает на себя внимание еще один исключительно важный для городских текстов прием: в роли приезжего-разоблачителя, в роли «городского ревизора» здесь предстает дьявол. Отчасти социальные «физиологии» обнаруживают тут связь с физиологиями просветительскими, которые в свою очередь имеют непосредственное отношение к плутовскому роману. Гетцель вероятно позаимствовал прием у Лесажа, «реанимированного» французскими «физиологами»: в «Париже, или Книге Ста Одного» возродить и «выпустить на просторы современной словесности» хромого беса Асмодея призывает Жюль Жанен. О влиянии этой «французской линии» на петербургские повести Гоголя в свое время писал В. В. Виноградов [Виноградов 1925: 96–97].

В московском романе Булгакова, этой энциклопедии сюжетов и приемов городского текста, мы находим едва ли не все описанные здесь механизмы городских «физиологий» и «панорам», от Грибоедова до Гоголя и от Лесажа до Жанена и Гетцеля. Мы приводим здесь этот пример лишь затем, чтобы лишний раз продемонстрировать, что «городской текст» имеет собственную традицию и собственную историю, и на протяжении этой

литературной истории демонстрирует те самые единство и «связность», которые В. Н. Топоров считал отличительным свойством «петербургского текста». Н. Е. Меднис применяла в этом случае термин «гипертекст» [Меднис], нам же важно показать, что «связность» присуща «городскому тексту» как таковому, и текст любого города — в нашем случае Киева — находится в согласии с принципами и законами «городского текста».

Задачу этого короткого обзора мы видели в том, чтобы представить историю литературного городоведения (русского и западного) и выделить основные его методологические принципы. Мы исходим из предположения, что «городской текст» как таковой представляет некую матрицу, и тексты того или иного города определенным образом с этой матрицей соотносятся. Далее мы намерены показать, как формировался городской текст Киева, определить его исторические предпосылки и проанализировать его взаимодействие с художественной традицией (литературной, театральной и живописной). Мы ограничиваем поле нашего исследования первой третью XIX в., — это ключевой момент как для развития русской культуры Нового времени, так и для киевской городской истории, речь о которой пойдет в первой главе нашей работы.

ГЛАВА 1

КИЕВ В КОНЦЕ XVIII – ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX вв. В ИСТОРИЧЕСКИХ И ИДЕОЛОГИЧЕСКИХ НАРРАТИВАХ

В этой главе мы рассмотрим ранние нефикциональные описания Киева, их исторические и топографические источники. Речь пойдет о «тексте города» в «органистическом» смысле (по Гревсу). Иными словами, город понимается здесь как единый социальный и культурный организм, и мы видим свою задачу в том, чтобы описать «все стороны и явления, какие могут выяснить происхождение и развитие города» [Гревс 1926: 31–32]. Помимо естественного и исторического ландшафтов нас занимает сложившаяся в первой трети XIX в. социальная и культурная ситуация, политическая и общественная жизнь города, который находился фактически на юго-западной границе империи и стал пересечением разного рода внутри- и внешнеполитических интересов. Основными источниками, предметом пристального рассмотрения и анализа будут ранние исторические и топографические описания Киева, «путеводители» и «путевые тексты» (письма и записки «киевских путешественников»), дневники и мемуары киевлян и приезжих. Именно они дают представление о том, как формировался образ города в сознании русского читателя, и они же, в конечном счете, стали основанием для «киевской литературы».

1.1. «Киев — второй Иерусалим»

1.1.1. Хроники, «Киевский синопсис» и «История Русов»

Мы рассматриваем здесь описания Киева конца XVIII – первой трети XIX вв. и, так или иначе, обращаемся к источникам этих описаний. Заметим сразу: в основании киевских «исторических описаний» (самое известное из них — «Краткое описание Киева» М. Берлинского, изданное в 1820-м в Петербурге⁹) чаще всего обнаруживаем «Киевский синопсис» 1674 г., традиционно приписываемый архимандриту Иннокентию Гизелю. В основании «Синопсиса», в свою очередь, лежит «Хроника» Феодосия Софоновича (1672), вернее свод материалов, составленный по образцу польских хроник, но избирательно повествующий лишь о событиях, связанных с историей киевских земель.

Первая и главная идея «Синопсиса» — историческое наследование Российского государства княжеской Киевской Руси. Киев как древнерусская

⁹ Ранее в журналах публиковались отрывки: [Улей 1811: №№ 5, 8; СПиБ 1819: № 7].

столица здесь находится в основании российской исторической и государственной модели.

Едва ли не до середины XIX в. «Синописис» использовался в России как школьный учебник по истории, он выдержал десятки переизданий, основные его идеи использовались В. Н. Татищевым и поздними историками, от Н. М. Карамзина до В. О. Ключевского. Как писал в 1913 г. П. Н. Милоков:

Дух «Синописиса» царит и в нашей историографии XVIII в., определяет вкусы и интересы читателей, служит исходною точкой для большинства исследователей, вызывает протесты со стороны наиболее серьезных из них — одним словом, служит как бы основным фоном, на котором совершается развитие исторической науки прошлого столетия [Милоков: 7].

Ему вторит А. Миллер: «Именно “Синописис” лежит у истоков Русского Исторического Нарратива» [Миллер 2000], что же до т.н. «дуализма идентичностей» и формирования отдельного — «украинского исторического нарратива», это происходит главным образом во второй половине XIX в.

«История Русов», на которую во многом опирались украинские романтики и первые историки Малороссии, появилась гораздо позже: впервые опубликована она была в 1846 г., в списках же стала известна, по крайней мере, в 1830-е. Этот сфальсифицированный «политический памфлет» в свое время был ошибочно приписан архиепископу Георгию Конискому, сегодня его с равным успехом атрибутируют Григорию и Василию Полетикам, Александру Безбородко, Василию Лукашевичу и Василию Ханенко, Афанасию Лобисевичу и прочим представителям «образованной элиты козацкого Гетьманата». «Фактологическая условность гениальной мистификации сегодня уже ни у кого не вызывает сомнений: текст анализируют как памятник политического сознания начала XIX века», — констатирует Н. Н. Яковенко [Яковенко 2007: 149].

Автор «Истории Русов» выстраивает новую историческую модель в противовес «Синописису»: здесь нет идеи наследования и, тем более, нет идеи единого, берущего начало от Киевской Руси, Российского государства. По сути, это «заявка» на «отдельную» украинскую историю, начало которой относится к временам «козаччины». Характерно, что старокиевская история в этом мистифицированном украинском памятнике занимает далеко не центральное место: «Три с половиной столетия киевской истории до нашего вступления монголов далеко отодвинуты временами “литовского владычества” и совершенно теряются на фоне обстоятельного, неспешного и любовного описания истории козачества» [Толочко: 318].

Отчасти популярностью «Истории Русов» объясняется столь малое значение Киева в явившихся в 1830-е гг. исторических романах на «малороссийскую тему». Однако в нашем случае речь идет о более ранних текстах, так или иначе повлиявших на киевские описания и путевые записки интересующего нас периода. Кроме карт и описаний Боплана (середина XVII в.), которыми, безусловно, пользовались европейцы, путешествовавшие по

Украине, а также первые киевские историки (в частности, Максим Берлинский), здесь имеет смысл вспомнить написанные с некоторой «исторической амбицией» «Записки о Малороссии, ее жителях и произведениях» Якова Марковича (1798)¹⁰.

Этот опыт «чувствительной этнографии» оказал огромное влияние на «сентиментальных малороссийских путешественников», и сложившийся впоследствии образ полуденной Авзонии, «страны обилия и приятностей», где «валяются сами в рот галушки». Ср. изначально у Марковича: «Без лишнего труда и тонкого искусства земледельцев пашни разводятся легко и обильную приносят жатву». Характерно, что сам Маркович ссылается на польские источники: «Поляки называли Малороссию молочною и медовою землею; можно именовать ее еще страной обилия и приятностей» [Маркович: 42–43]. «Украинная», пограничная Малороссия была для поляков своего рода Куканией, сказочной страной изобилия.

Позднейшее устойчивое определение Малороссии как полуденной Авзонии, патриархальной страны Золотого века с очевидными в таком культурном контексте итальянскими аналогиями (Италия как начальная страница европейской цивилизации и Малороссия как прародина Новой России) предполагает северо-восточную, российскую перспективу: такова Малороссия при взгляде из России. Между тем, коль скоро одним из первых российских «путеводителей» по Малороссии были «Записки» Якова Марковича, нам представляется немаловажной эта исходная польская отсылка и — фактически — польское происхождение семантического комплекса «малороссийской идиллии». Не исключено, что ключевой источник — это полуфантастическая «хроника» Михалона Литвина «О нравах татар, литовцев и москвитян» (*“De moribus tartarorum, lituanorum et moscorum”*), изданная в Базеле в 1615 г.

В одном из ее «фрагментов» обнаруживаем описание киевской земли, текущей молоком и медом, «грунты» ее обильны и плодородны, «рождают» они деревья с изысканными плодами, а также виноград [Литвин]. Сообщения о «киевском винограде» находим затем в записках киевских путешественников-иностранцев, в частности, Оттон фон Гун упоминает о сладком киевском винограде, который якобы исчез после землетрясения 1802 г. Там же, в путевом дневнике фон Гуна, находим общие места «малороссийско-куканского» комплекса — об удивительном плодородии и «обильных жатвах»: «Хлеб растет так, что, кажется, сам идет к ним в рот, а вино составляет первую их мысль от утра до вечера...» [Гун: 85]. Сам Гун ссылается на Гильденштедта, а Гильденштедт, по всей вероятности, читал польско-литовские хроники.

В целом, влияние польских источников на культурные и исторические сюжеты киевского текста в русской исследовательской традиции изучено

¹⁰ Подробнее о Я. Марковиче и его изысканиях см.: [Лазаревский].

пока лишь в самой малой степени. Польские историки литературы и украинские медиєвисты указывают на несколько устойчивых мотивов:

- «украинность» (пограничность) малороссийских земель,
- барочные руины и общий комплекс “ubi gloria”, связываемый с падшей столицей,
- топоним *translatio loci* и символическую идею Киева — второго Иерусалима¹¹.

Отметим, что последние мотивы в целом характерны для средневековой исторической эсхатологии. Киевский комплекс у польских и литовских хронистов строится по принципу аналогии: на Киев проецируется, с одной стороны, традиция эпитафии Великому Городу, восходящая к проповеди Блаженного Августина («Слово о разорении города Рима»), с другой — присущая «священным городам» библейская топография: Киев мыслится «вторым Иерусалимом».

Определение Киева — «матри городов» — из «Повести временных лет», которое Д. С. Лихачев справедливо трактовал как кальку с греческого («метрополия»), в позднейшей традиции стали понимать как цитату из Священного писания («вышний Иерусалим <...> Матерь всем нам» — Гал. 4: 26). Что касается текстов XII–XIII вв., то О. Прицак полагает эту идею «греческой», т.е. привнесенной из Византии [Pritzak 1986: 293]. Позднее такое отождествление встречается в риторике киевских и московских иерархов, в средневековых апокрифических памятниках, в частности, в «Голубиной книге», в т.н. «Иерусалимской беседе» (список XVII в.): царь Давид загадывает загадки богатырю Волоту Волотовичу об устройстве Вселенной, Иерусалим поминается как «городам матери», затем следует разгадка сна Волота: «Будет на Руси град Иерусалим начальный, и в том граде будет соборная и апостольская церковь Софии Премудрости Божия о семидесяти верхах, сиречь Святая Святых» [Памятники: 307–308].

1.1.2. Памятники могилянского круга и исторические описания Киева конца XVIII – начала XIX вв.

С комплексом Киева — второго Иерусалима и «богоспасаемого града» связана идея <Киевской> Руси — богохранимой земли, Обетованной земли Царства Небесного. Эта конструкция также вначале появляется в древнерусских памятниках, затем вновь становится актуальна в XVII в.: «Богоспасаемый Преславный и Первоначальный всея России Град» — именно так определяется Киев в «Синописе», а еще ранее, в 1621 г., в послании митрополита Иова Борецкого («...До богоспасаемого мѣста Києва, второго руского Иерусалима, прями́ней в духовных пилных потребах, минаючи унитскую безбожную яму, е́сли мило спасеніе, абы ся не лѣнил приходити

¹¹ См.: [Яковенко 2002; Пічка; Pritzak 1986; Stupperich; Джираудо 1999; Künstler-Langner] и др.

и присилати» [Голубев: I, 263]). Активизацию этой идеи в российской и русинской риторике XVII в., в памятниках «могилянского круга» (З. Копистенский, С. Коссов), Н. Яковенко связывает с влиянием «византийско-балканской традиции позднего Средневековья» [Яковенко 2002: 296–310]¹².

«Иерусалимская идея» помимо письменных памятников утверждается в сакральной киевской архитектуре и топографии. Начальное каменное строительство в Киеве должно было, так или иначе, указывать на Константинополь, тогда как структура городского пространства в Константинополе воплощала идею «нового Иерусалима». Царьградские Золотые ворота создавались по образу Золотых ворот, через которые Христос (Царь мира) въехал в Иерусалим, центральный храм Святой Софии Премудрости Божией — по образу главной святыни древнего Иерусалима, ветхозаветного храма иудейского. В XI в., при Ярославе, в столице Древнерусского государства появляются аналогичные константинопольским Золотые ворота, храм Св. Софии, а также монастыри Св. Георгия и Св. Ирины. Впоследствии каждый из городов, претендовавших на роль центра Русской земли, принимал на себя обязанность стать «третьим Римом» и «Новым Иерусалимом», и тогда в них появлялись и внешние атрибуты мировой столицы: Золотые ворота, новый центральный храм и т.п.¹³

Если древнерусское городское строительство прямо указывало на «святой град», то более поздняя историческая топография — и в письменных, и в градостроительных памятниках призвана была напомнить о библейских прообразах. Сама по себе идея «реставрации» православной столицы в XVII в. связана с именем митрополита Петра Могилы и получила название «могилянського ренесансу». Под патронажем митрополита создаются хроники, отчасти предвещающие «Киевський Синопис» и устанавливающие прямое наследование Малой и Великой России от Киевской Руси и первоначального киевского православия. Здесь, прежде всего, следует назвать «Палинодию» Захария Копистенского (1621), Густинскую летопись, а также отсылающие непосредственно к Печерскому Патерику «Патерикон» Сильвестра Коссова и «Тератургиму» Афанасия Кальнофойского. Именно в «Патериконе» и «Тератургиме» прослеживается «священная топография» пребывающей в руинах бывшей православной «метрополии»: «Тот, кто читал “Патерикон” и “Тератургиму”, начинал ощущать не только

¹² Здесь необходимо вспомнить также о берущем начало в старокиевской эпохе и получившем широкое хождение со второй половины XV в. мотиве «Русь как Израиль», «Русь — Новый Израиль», подробнее см.: [Ефимов; Averintsev: 10–23; Raba] и др.

¹³ Идея «Киева — нового Иерусалима» имеет свою исследовательскую традицию, мы здесь сошлемся на работы Дж. Джираудо [Джираудо 1992; Джираудо 1999], О. Прицака [Pritzak 1986], Н. Яковенко [Яковенко 2002], В. Рички [Річка], Р. Штуппериха [Stupperich] и др.

мистическое единение с подвигами давних киевских подвижников, но начинал распознавать места, где подвиги эти происходили» [Толочко: 312].

Реставрация и восстановление киевских храмов в могилянские времена осуществлялась в соответствии с той самой «священной топографией». И если в середине XVII в. киевские «руины» все еще были городской реальностью: на рисунках Яна Вестерфельда (1651) запечатлены развалины старинных храмов и крепостных стен, то по ходу «могилянского ренессанса» облик города преобразуется. Остатки старинных киевских храмов (зачастую от них оставались лишь фундаменты) перестраивались в стиле т.н. украинского барокко, камни из крепостных стен шли в дело, и, в конечном счете, век спустя путешественники могли обнаружить лишь «новоделы» и реальные, неметафорические развалины: город пережил эпидемию чумы и несколько больших пожаров. Однако путешественники, как правило, вспоминали «руины» метафорические, — воображаемые руины Великого Города.

Что касается гражданской и административной киевской топографии, то основанием для нее в интересующий нас период — на рубеже XVIII–XIX вв., — как правило, служат материалы топографической комиссии А. С. Милорадовича, созданной по указу Екатерины II от 5.05.1779 г. в целях генерального межевания и создания «топографических описаний наместничеств и губерний». Такое «топографическое описание» обязательно включало в себя вопросник, своего рода план, и сюда входили:

- географические координаты, расстояние от соседних городов и от центра наместничества;
- на какой реке расположен город, какой берег, течение;
- чем окружен — горы, леса или степь;
- величина, на какие части делится, от чего происходят их названия; где находятся государственные и частные учреждения — в какой части;
- герб, когда и кем пожалован;
- сведения о начале, историческая справка;
- строения достойные внимания (церкви, монастыри, крепости);
- сколько парафий, церкви каменные или деревянные, когда построены;
- население — состав, количество, чем занимается;
- ярмарки, хозяйство и промышленность и т.д. (см.: [Бутич: 165–167]).

Описание Киевского наместничества было составлено в 1786 г., к нему прилагались характеристики монастырей, перечень Лаврского имущества и царских грамот, пожалованных Лавре. Активизация работы по описанию Киевского наместничества связана с путешествием Екатерины. «Путешествие ея Императорского Величества в Полуденный край России» (своего рода «путеводитель») вышло тогда же, в 1786 г., «в порядке надлежащего приуготовления» к самому путешествию. Указание на это содержалось в предисловии, в конце книжки прилагался маршрут с исчислением верст, а также карта. Киеву в ней посвящено чуть более десятка страниц, и эта «киевская часть» затем многократно переиздавалась как «описание киев-

ских достопамятностей». Кроме того, в лаврской типографии регулярно переиздавалось восходящее к «Патерикону» «Краткое историческое описание Киево-Печерской лавры» с приложением некрополя («Известия о погребении в Киеве князей и княгинь роду Рюрикова»). Авторами такого «Описания» становились киевские митрополиты Самуил Миславский (изд. 1795 г. — см.: [Милославский]) и Евгений Болховитинов (изд. 1826 г. — см.: [Болховитинов 1826]). Здесь же упомянем еще одно раннее «топографическое описание» Киева, история его создания отчасти подобна предыстории текста 1786 г. Это — «Описание Киева и губернии» Ивана Кириллова 1717 г., оно представляет собой своего рода «памятник» бюрократических реформ петровской эпохи и предуготовляет учреждение «Малороссийской коллегии» (1722–1727). Однако этот текст так и остался архивным «памятником»: найден и опубликован он был лишь в 1831 г. М. П. Погодиным (см.: [Мельник]).

1.2. Киев — «эпитафия великому городу»

1.2.1. «Описания Киева» М. Берлинского и Н. Закревского

Самое известное из ранних описаний Киева принадлежит Максиму Берлинскому. Эта небольшая книга издана в 1820 г., однако составлялась она гораздо раньше. «Пространная история г. Киева с топографическим его описанием, собранная из разных киевских книгохранилищ и старинных рукописей» была написана Берлинским в начале 1800-х гг., но не была опубликована. Автор пользовался бумагами сгоревшего в 1811 г. магистрата, а также польскими хрониками, Синописом и прочими киевскими памятниками, наконец, картами и «Описанием Украины» Боплана.

«Краткое описание города Киева, содержащее историческую перечень сего города, также показание достопамятностей и древностей оного» М. Берлинского по историческому ощущению, по характеру материала и его изложения — памятник конца XVIII в. Структура его повторяет вопросник Милорадовича. Вначале — географические координаты: «Киев город, один из известнейших в свете и древнейших в России, стоит на правом берегу реки Днепра ...», после чего указаны широта, долгота, длительность светового дня, короткое известие о племенах и народах, здесь обитавших, приведены все версии о происхождении названия — как исторические, так и легендарные [Берлинский: 3–5]. «Историческая перечень» отчасти повторяет «Синопис» и «екатерининский» путеводитель, но пафос и стилистика выдают знакомство автора с польско-латинскими историческими памятниками:

Таков был Киев прежде, и ежели не изяществом зданий, по крайней мере, пространством, многолюдством, пребыванием в нем Князей, мог слыть славным, процветавшим и благоденствующим городом. И в сию-то эпоху его величества

Хан Батый наложил на него губительную руку, храмы разорены, жилища сожжены, жители разсеяны или погублены!

Почти без жителей, затем между бывшими пожарищами бедные хижины, безsilные и робкие жители срубили на месте старого Киева деревянный острог и на Подоле огородились палисадником. В таком крайнем запустении город находился до владения Литовских удельных князей [Берлинский: 16].

Мы однажды уже указывали на близость этого текста к ванитативному комплексу *tecta Kiovi* («киевские кровли»). [Булкина 2004: 97, 103]. Киев в средневековых польских памятниках зачастую уподоблялся поверженной Трое и захваченному варварами Риму¹⁴. Ср. у Берлинского: «...Если предание оставило нам за достойное внимания, сведения о Ромуловом палисаднике, об Иудейских куцах, о Карфагенской коже, то может быть, когда-либо и бедность сей упавшей Всероссийской столицы, будет любопытна» [Берлинский: 19].

Заметим, что автор более позднего киевского «описания» Н. Закревский тоже начинает с традиционных параллелей, но вышедший в середине 1830-х гг. «Очерк истории города Киева» принадлежит другой эпохе, и пафос его прямо противоположен и очевидно полемичен по отношению к тексту Берлинского и его польским источникам:

Киев не может состязаться в древности с Афинами, ни в огромности с Пекином; в нем антикварий не найдет развалин Пальмиры, и путешественник не увидит пирамид Египта, изумляющих своею огромностью. Он не был повелителем света, как Рим, не был законодателем ветреной моды, как Париж: но не смотря на все это Киев есть священное достояние Русских! Это есть место, откуда Христианская религия разпростерла благотворные лучи по всему горизонту Русскому. Это есть колыбель просвещения для потомков Словен, служившая и вторично Афинами для нас. Кратко, Киев, знаменитый величием и несчастьями, есть краса в истории нашего отечества, есть лучший бриллиант в короне наших Государей! [Закревский: 5]

Иными словами: Киев — не кладбище былой славы, Киев — колыбель просвещения и начало православия славян. Это новый пафос, характерный для николаевской эпохи — времени учреждения университета и восстановления в польском городе (и польском изначально университете) «русского духа» и русской народности. Это — пафос Уварова и Максимовича, это общая идея политики Николая I в Киеве и Юго-Западном крае.

¹⁴ Описание топоса “*ubi gloria*” в средневековых польских текстах см. в работе Д. Кюнстлер-Лангнер [Künstler-Langner], параллели из «Хроники» Стрийковского и “*Camoenas Borysthenides*” приводит Н. Н. Яковенко [Яковенко 2002: 287–288].

1.2.2. Киев конца XVIII – начала XIX вв. в путеводителях, путевых записках и мемуарах

О древней киевской жизни мы знаем из летописей, о новейшей из газет. Но между эпохой летописей и эпохой газет есть длинный, глухой и темный промежуток, слегка и прерывисто освещенный для нас случайными известиями мемуаристов и киевских поклонников.

Ф. А. Терновский

1.2.2.1. Киев глазами путешественников

В записках киевских путешественников, точно так же как и в киевских описаниях и путеводителях, мы различаем тексты светские и сакральные (паломнические «хождения» к святым землям). Это связано с особенностями киевской истории, с традицией паломничества и поклонения «киевской святыне», наконец, с настоящим состоянием Киева в конце XVIII – начале XIX вв.

Традиция паломничества в киевские монастыри возобновилась во второй половине XVII в., когда Киев перешел под власть Российской короны (после т.н. «Вечного мира» 1686 г., подтвердившего Андрусовские соглашения 1667 г. о проведении границ между Польшей и Россией по Днепру). К концу XVIII – началу XIX вв. Киев представлял собой относительно небольшой пограничный город, в котором количество богомольцев едва ли не вдвое превышало количество постоянных жителей. К 1800–1810-м гг. разные источники называют цифры от 20 до 40 тыс. постоянных жителей, при этом количество паломников-богомольцев достигает 45 тыс. [Берлинский: 121], Иконников несколько позже приводит цифры — от 50 до 80 тыс. [Иконников: 198]. Один из самых наблюдательных киевских путешественников называет более высокую цифру:

Приходящих в Киев на поклонение считают ежегодно до 100 тыс. человек. Многие из сих странников умирают на пути. Они приходят сюда обыкновенно в мае и июне, во множестве располагаются около колодезей на Подоле [Гун: 116].

Оттон фон Гун, домашний доктор гр. Алексея Разумовского, совершавший вместе с Разумовским путешествие в Малороссию, едва ли не единственный из авторов «путешествий» задается вопросом: а где квартируют паломники? Вопрос не праздный, — ни в одном из киевских «путешествий» конца XVIII – начала XIX вв. мы не найдем сведений о гостиницах; первые гостиницы появляются в Киеве достаточно поздно, в 10-е годы XIX в. В 1817 г., согласно ведомости, в Киеве имелось всего лишь два гостинных каменных дома. Самый известный — против Лавры (Зеленая гостиница, предприятие лаврских монахов), там останавливался Пушкин, когда приезжал на Контрактовую ярмарку в 1820-м, там же останавливался Грибоедов летом 1825 г.

Паломники прибывали в Киев ближе к лету. Между тем, с 1797 г., когда в Киев были переведены Контракты, ежегодно зимой на ярмарку в Киев стекалось огромное количество торгового народа. Тогда же для приезжих купцов был устроен на Подоле Гостиный двор, «но они предпочитали останавливаться у местных купцов, и Гостиный двор доставлял мало дохода» [Иконников: 64]. В Киеве, в самом деле, установился обычай останавливаться «по домам», кн. И. М. Долгорукий описывает нравы приезжающих на Контракты поляков, которые «сыплют золотом», и «я видал такие дома, которые невероятный дают хозяину доход» [Долгорукий 1810: 262].

Наконец, традиционно в пограничном Киеве было много военных. Ср. в мемуарах Ф. Ф. Вигеля (отец его был комендантом Киевской крепости, и Вигель провел в Киеве детские годы):

Во дни оны, Киев был проезжий, пограничный город и почти столица Малороссии; кругом его были расположены войска; в нем стекались и воинские чиновные лица, и украинские помещики по делам и тяжбам, и великороссийские набожные дворяне с семействами для поклонения святым мощам, и наконец, просто путешественники, которые для развлечения посещали тогда Южную Россию, как нынче ездят в чужие края... [Вигель: I, 36].

Иными словами, Киев был город, в котором количество приезжих почти вдвое превышало количество постоянных жителей, при этом в Киеве практически не было соответствующего секулярного обустройства — гостиниц, клубов, ресторанов. Купцы и путешественники предпочитали останавливаться «по домам». При монастырях существовали странноприимные дома, там останавливались знатные паломники, или просто паломники со средствами. Первые киевские гостиницы тоже были фактически «при монастырях» (та же «Зеленая гостиница» при Лавре). Простые богомольцы стояли «у колодезей на Подоле».

Подол, по свидетельству историков, был самой грязной и небезопасной частью Киева — он был более всего подвержен инфекциям и эпидемиям, часто страдал от наводнений и пожаров, облик его в значительной мере определяли бурсаки, монахи, нищие и «странные». «Была <...> одна очень печальная черта в составе киевского населения, на которую постоянно указывают и жалуются путешественники — это масса нищих, калек и слепых у монастырей» [Иконников: 126]. «Ужасное множество странных», — свидетельствует кн. И. М. Долгорукий в «Путешествии» 1810 г. [Долгорукий 1810: 270]. Тем не менее, Подол был средоточием народной жизни, тогда как Печерск был местом военным и «казенным» (по ощущению жившего на Печерске Вигеля, Киев был одним из самых «казенных» городов империи) [Вигель: 57].

В записках путешественников и в немногочисленных «описаниях» местных историков Киев никоим образом не предстает единым городом. Фактически речь идет о трех «селениях», сообщение между которыми затруднено. Это «Верхний город» — Печерск; «Старый город» — окрестно-

сти Михайловского монастыря, София и стоящая на границе «Старого города» и Подола Андреевская церковь; и третья часть — «Нижний город», Подол. Деление Киева на «три селения» — своего рода новация. Так выглядит киевская «административная топография» с конца XVIII в. В «Описании» Боплана (середина XVII в.) польский Киев делится на две части: епископский и магистратский, или Бискупщина и «город горожан». Фактически Боплан говорит о двух частях Подола, лежащих по разные стороны устья Глыбочицы. Верхний («древний») город в описании Боплана представляет некое отдельное пространство.

Век спустя город все так же «разрознён», и в этом смысле характерны впечатления Екатерины о пребывании в Киеве зимой 1787 г.: «С тех пор как я здесь, все ищу: где город, но до сих пор ничего не обрела, кроме двух крепостей и предместий; все эти разрушенные части зовутся Киевом и составляют думать о минувшем величии этой древней столицы» [РС 1873: VIII, 671–673].

Путешествие Екатерины, ее пребывание в Киеве, впечатления ее самой и сопровождавших ее придворных замечательны, кроме всего прочего, тем, что (как уже говорилось) для этого путешествия был впервые составлен специальный «путеводитель» — «Путешествие ея Императорского Величества в Полуденный край России», изданный накануне путешествия, в 1786 г. в Петербурге.

Справедливости ради заметим: это был не первый малороссийский «путеводитель». В 1773 г. Василий Рубан издает посвященные малороссийскому генерал-губернатору гр. П. А. Румянцеву «Краткие географические, политические и исторические известия о Малой России с приобщением украинских трактатов и известий о почтах, також списка духовных и светских тамо находящихся ныне чинов, числ народа и прочая...». Киеву в этой небольшой книге отведены несколько страниц, речь там об истории города, который «был прежде в цветущем состоянии. <...> Междуусобные брани, татарские и польские нападения привели его в упадок» [Рубан: 7]. Историческая справка в этом издании, как и в «путеводителе Екатерины», восходит к «Синопсису» Гизеля. Кроме того, в «путеводителе Екатерины» присутствуют идеи и сюжеты «Истории Российской» Татищева (в том числе татищевская версия о происхождении названия Киева от сарматского «кивы» — горы). Основным же источником и фактически «матрицей» этого путеводителя стали материалы «Румянцевской описи» и топографической комиссии А. С. Милорадовича.

Помещенная в киевской «статье» «Путешествия» короткая историческая справка красноречива и обнаруживает своего рода программу. С одной стороны, она воспроизводит традиционную средневековую модель “ubi gloria...”, суть которой в падении великого некогда города, древней славянской столицы. С другой, она уже предполагает идею, которая будет

затем положена во все последующие «киевские истории»: жалкое состояние славного города до возвращения его под Российскую корону.

Однако в этом конспективном изложении киевских бедствий выпущены традиционные мотивировки архетипических сюжетов: падение города не вытекает здесь из его прегрешений (общехристианский сюжет, который в случае старокиевской истории трактовался как наказание за «удельщину», княжеские усобицы). Здесь нет акцента на упадке Киева под властью католической Польши и на восстановлении в нем Православной Митрополии, — это станет главной темой «киевских текстов» несколько десятилетий спустя. Фактически, «путеводитель» с кратким экскурсом в историю Киева всего лишь «предуготовлял» Екатерину к виду развалин и «жалкого города»:

В 968 город сей был осажден печенегами; в 1080 г. сим же народом округа киевская опустошена, и самый город находился в осаде. <...> В 1017 выгорело в нем до 700 домов, почему и заложен подле старого города новый. В 1034 г. объявлен великим князем Ярославом Владимировичем столицю всея России, и был в сем состоянии по 1239 г., до разорения Батыем учиненного.

В 1092 опустошен был сильным моровым поветрием. В 1100, 1116, 1121 и 1130 было в нем землетрясение, а в 1124 превращен был совсем в пепел страшным пожаром, продолжавшимся целые двое суток. В 1149 отнят у великого князя Киевского Изяслава князем Юрием Владимировичем Долгоруким. В 1169 по долговременной осаде взят, разграблен и сожжен войсками князя Андрея Боголюбского и прочих князей.

В 1174 также взят Святославом Всеволодовичем князем Черниговским. <...> В 1205 <...> княжил в Киеве Угорский королевич Коломан, но недолго, ибо Мстислав Мстиславич наследный Галицкий князь, завладев городом, пленил Коломана, и вместе с его супругою заключил в узы. <...>

В 1235 взят и сильно опустошен князем Изяславом с половцами и князем Михайлом с Черниговцами. В 1239 Татарский хан Батый завладел Киевом, который и находился под игом Татар около 80 лет. В 1320 захвачен Литовцами. В 1481 г. царем крымским Менгиреем не токмо взят, разграблен и укрепления его разорены, но и жители вместе с воеводою литовским отведены в плен. В 1654 отнял его царь Алексей Михайлович у польского короля Иоанна Казимира. В 1667 при заключении Андрусовского мира оставлен на время, а в 1686 совсем уступлен России [Путешествие Екатерины: 34–35].

Такова славная история древней всероссийской столицы, никоим образом, казалось бы, не подтверждающая ее величия, однако о величии сказано уже на следующей странице, в первых строках описания города: «Со стороны приезде его из сея реки вид наипрекраснейший и достойный его величия» [Там же: 36].

Характерно, что сама императрица и сопровождавшие ее «мемуаристы» едва ли не дословно цитируют путеводитель, по крайней мере, обнаружи-

вают знакомство с ним и с той идеей, которую вкладывали в него создатели и устроители этого великого путешествия¹⁵.

Екатерина и двор прибыли в Киев 29 января 1787 г. и, «сдерживаемые льдами», пробыли здесь около трех месяцев. Очевидно, что самый маршрут и обстоятельства были заранее предусмотрены устроителем путешествия князем Потемкиным для того, чтобы зимние месяцы — со всеми их погодными и бытовыми неприятностями — Екатерина провела в Киеве, наскучила им, прочувствовала всю никчемность здешнего хозяина гр. П. А. Румянцева (об интриге и о соперничестве Румянцева и Потемкина красноречиво пишет Сегюр [Сегюр: 152–153]), после чего встретила весну уже во владениях Светлейшего. «Движение высочайшей свиты на юг совпадало с весенним оживлением природы» [Зорин: 108]. Первым пунктом после Киева стал Кременчуг, и Екатерина, не колеблясь, сделала сравнение в пользу последнего: «Кременчуг, <...> если сметь сказать, лучше Киева, по крайней мере, местоположение веселее». «Здесь все деревья без изыятия раскинулись и тепло, как у нас в июле. Здешний город веселее Киева» [КС 1891: № 7, 27–28, 34].

Следы знакомства с путеводителем, с ранними описаниями Киева (Боплановым «Описанием Украины», прежде всего) и заведомой их установкой находим в свидетельствах Сегюра: «Подъезжая к Киеву, испытываешь то особенное чувство уважения, какое всегда внушает вид развалин» [Сегюр: 153].

Обратим внимание, что при подъезде к Киеву со стороны Днепра исторические развалины не могли быть видны, путешественникам открывается канонический вид на Лавру (да и настоящие «киевские развалины» были «открыты» гораздо позже, в поры археологических разысканий 1820–1830-х гг.). Сегюр, судя по всему, имеет в виду метафорические «развалины» — наподобие греко-римских. Французский посланник заранее испытывает к ним уважение, подготовленный исторической справкой о «величии» упавшей столицы. Ср. у Боплана: «Киев <...> один из древнейших городов Европейских, это доказывают и следы прежних окопов его, и развалины церквей, и древние гробницы Государей...» [Боплан: 1].

Далее Сегюр приводит характерный разговор Екатерины с дипломатами:

Когда мы осмотрели эту древнюю столицу с ее окрестностями, императрица захотела узнать, какое впечатление она произвела на меня, Кобенцеля и Фитц-Герберта, и после этого с усмешкой заметила, что различие наших мнений дает довольно верное понятие о характере трех народов, которые мы представляли.

¹⁵ Подтверждение тому находим у Сегюра. В ответ на жалобы французского посланника на однообразие впечатлений (путевой распорядок был светский, а не «туристский»: одни и те же «балы и православные обедни» на протяжении всего путешествия), — Екатерина отвечает: «Я путешествую не для того, чтобы осматривать местности, но чтобы видеть людей. Я довольно знаю этот путь по планам и описаниям» [Сегюр: 154].

Этот пассаж Сегюра скорее дает представление о том, что сам он думал о характере своих сотоварищей по дипломатическому корпусу: австрийца Кобенцеля он полагает лицемерным, английского посланника Фитц-Герберта — прямым и недалеким, себя самого — остроумным и проницательным:

«Как нравится вам Киев?» — спросила она у графа Кобенцеля. «Государыня, — воскликнул граф с выражением восторга, — это самый дивный, самый величественный, самый великолепный город, какой я когда-либо видел!». Фитц-Герберт отвечал на тот же вопрос: «Если сказать правду, так это незавидное место, видишь только развалины да избушки». Когда с таким же вопросом обратились ко мне, я сказал: «Киев представляет собою воспоминание и надежды великого города» [Сегюр: 153].

Это, безусловно, *bon mot*, однако отметим «выпадение» настоящего состояния и акцент на прошлом. Будущее тут, надо думать, вставлено для симметрии. «Надежды» (а Сегюру как доверенному лицу Потемкина это было известно) связывались не с малороссийскими, а с новороссийскими губерниями.

То, что думала о Киеве сама Екатерина, отчасти было похоже на формулу Сегюра. Ср. приведенную выше цитату из письма Павлу: «...Все эти разрушенные части зовутся Киевом и заставляют думать о минувшем величии этой древней столицы» [РС 1873: VIII, 671–673]. В том же роде пишет она Гримму: «Странный здешний город: он весь состоит из укреплений, да из предместий, а самого города я до сих пор еще не могу доискаться; между тем по всей вероятности в старину он был, по крайней мере, с Москву...» [РА 1878: III, 131].

Последовательное воплощение идеи о минувшем величии, роковых бедствиях и настоящем упадке древней столицы можно, так или иначе, проследить и в позднейших киевских описаниях. Между тем, идея о «воспоминании великого города» с очевидностью прослеживается затем в «путевом киевском тексте». В этом смысле чрезвычайно характерно киевское письмо Грибоедова, — в свернутом виде оно содержит основные мотивы такого текста:

Здесь я пожил с умершими: Владимиры и Изяславы совершенно овладели моим воображением; за ними едва вскользь заметил я настоящее поколение; как они мыслят и что творят — русские чиновники и польские помещики, бог их ведает. Природа великолепная; с нагорного берега Днепра на каждом шагу виды изменяются; прибавь к этому святость развалин, мрак пещер. Как трепетно вступаешь в темноту Лавры или Софийского собора, и как душе просторно, когда потом выходишь на белый свет... [Грибоедов: 515].

Итак, выделим мотивы некрополя и священных развалин, контраст прошлого и настоящего (крайнюю незначительность этого настоящего), смешение польского и русского, причем казенность русского и большую укорен-

ненность польского. Наконец, мрак пещер и то, *«как душе просторно, когда потом выходишь на белый свет...»*.

Эти мотивы мы будем встречать в той или иной степени у всех путешественников и мемуаристов. Все они пишут о могилах и непременно упоминают Лаврский некрополь. Но его описание многократно переиздавалось, а его посещение входило в «обязательную программу». Как правило, путешественники упоминают и «Оскольдову могилу» (это не связано с популярной оперой Загоскина, речь идет о более ранних текстах, и скорее Загоскин выбирал для названия известный легендарный топос).

Традиционный вид киевского «времяпрепровождения» — самостоятельные поиски могил и прогулки по кладбищам. Это отчасти связано с романтической археологией, предпочитавшей истории легенду и ставившей «догадку выше разума». Очевидный пример такого «романтического археолога» — известный в Киеве «чиновник V класса» Кондратий Лохвицкий. «Тут была могила Олега! — сказал он с уверенностью, живо напомнившее мне покойного Кондратия Андреевича Лохвицкого», — замечает М. А. Максимович об одном из своих киевских спутников [Максимович: 20]. Поиски могилы Олега на Щекавице — один из самых популярных «туристских» сюжетов. В каком-то смысле следы такого киевского «романтического времяпрепровождения» несет пушкинская баллада о Вещем Олеге.

Прогулкам по Щекавице посвящены и не столь известные тексты. Мы приведем здесь замечательную «виньетку» Максимовича:

Ой, изгадай, друже милый
Як зи мною ты гуляв
На Скавице, де шукав
Вещего могили!..
Мы чужих могил шукаем
А могила знайде нас.
Коли ж прийде смертний час
Того не вгадаем! [Максимович: 19]

Те же ванитативные мотивы обнаруживает барочная «надпись» А. Подольского «На развалинах Десятинной»:

Зачем тревожить сон гробов,
Могил священное молчанье,
И поверять бытописание,
Стряхая с камней пыль веков?
Все та же истина: от века
Иной нам опыт не открыл.
Мы видим крепость Вышних сил
И всю ничтожность человека!
А время! Кто его сочтет?
Оно до нас существовало,
Исчезнем мы — оно сольет

С своим концом свое начало,
Как на граните гробовом
Змея согнутая кольцом! [Подолинский 1837: 99]

В таком «кладбищенском» контексте любопытно еще одно свидетельство: киевские страницы «Записок» мадам де Сталь. Собственно, кладбище — это первое, что видит она при въезде в Киев:

При въезде в Киев взор мой, прежде всего, поразило кладбище; это обиталище мертвых подсказало мне, что поблизости обитают живые [Сталь: 201].

Мадам де Сталь принадлежала к тому небольшому числу авторов-путешественников, которые подъезжали к Киеву не с востока, т.е. не с левого берега Днепра, а с запада: ее путь лежал из Польши через Галицию и далее по Житомирскому тракту. Обычно путешественники въезжали через Бровары, где ночевали, и уже утром переправлялись через Днепр. Поэтому канонический зачин киевского путешествия-паломничества — это утренний пейзаж с видом на Лаврскую колокольню: сначала все скрыто облаками, и затем при первых лучах солнца вдруг появляются золотые маковки церквей:

Багровое зарево возвещало нам появление Феба, мрачные тени исчезали, солнце начинало восходить. Первые лучи его падали на вершины Заднепровских гор. <...> Отъехавши 15 верст, мы увидели Киев, увидели — и изумились величественным зрелищем высокой и крутой горы, на которой посреди многих златоглавых церквей и едва видимого в отдалении города возвышался ужаснейшей величины колосс, блистающая вершина коего, казалось, была сокрыта в облаках. Вид города, в котором предки наши получили первое понятие о всемогущем Творце; вид храмов Божиих, скрывающих в себе столько священного и торжествующая при восхождении солнечном природа возбудили во мне высокие и приятные чувствования [Левшин: 83, 85–86].

Ср. у Оттона фон Гуна:

Однако ж мы приехали к сему святому граду слишком рано, ибо он подобно Монтбланку был от любопытного взора нашего сокрыт облаками; но чем ближе подъезжали к Днепру, тем более прогоняло восходящее солнце густой осенний туман, и мы узрели пред собою сию с вечностью спорящую твердыню России во всем ее великолепии и силе, нашли ее непобедимую извне по крепкому ее положению, непобедимую и изнутри по первоначально в ней основанному престолу веры и Христианского закона [Гун: 100].

Ср. также более позднее (1823 г.) описание А. Глаголева:

Утро было тихое и ясное, когда мы выехали из селения Бровар. Через сосновый зеленеющий бор, на западной части небосклона, над серою грядою тумана, открылся Киев. Священный город стоял как бы на воздухе или на небе, и лучи восходящего солнца, горя на златоверхих его храмах, представляли зрелище величественное и на земле новое! [Глаголев: 79–80]

В такого рода «зачинах», с которых обычно начинаются «путевые описания» Киева, замечательно изменение тона и пафоса, экстатическое нарас-

тание метафорики и появление некоего символического плана: в этот момент секулярное путешествие фактически обращается в «паломнический текст». Но это паломнический текст в том виде, каким мыслят его именно светские путешественники.

Самый характерный пример не канонического, но романтического «хождения» — «Путешествие» Андрея Муравьева (1836). Здесь символическим становится не только пейзаж, но сама драматургия путешествия. От Броваров путника преследовала черная туча. Перед самым Киевом разразилась языческой силы гроза:

Я вспомнил последний день Помпеи и поверял природою дивную кисть вдохновенного художника. Далеко впереди блеснула внезапно золотая глава колокольни Печерской, как <...> от времени до времени зажигался предо мною ее путеводительный Форос, увенчанный спасительным знамением креста! — Не так ли внезапно возникнет он и в день пришествия Сына Человеческого, которое будет по словам Евангелия так же как молния, исходящая от востока и блистающая до запада [Муравьев: 1–2].

У Андрея Муравьева, как это и положено в религиозном тексте, топография символическая, т.е. реальные части света подразумевают библейские. Однако заметим, что в киевском случае реальные Восток и Запад меняются местами: паломник приближается к Святыне не с запада (как в канонических хождениях), а с востока. Но Андрей Муравьев мыслит Киев Иерусалимом, и для него блеск Лаврской колокольни подобен «молнии, исходящей от востока».

По прибытии в Киев путешественники приступали обычно к осмотру святынь, и в зависимости от того, где они остановились — в Лавре или в Михайловском монастыре, описания начинаются или с мощей св. Варвары в Михайловской церкви, или с Собора Успения в Лавре. Лаврские пещеры составляют обязательную «аттракцию». Туда водили даже мадам де Сталь, хотя она путешественницей (и тем более — паломницей) в обычном смысле не была и киевскими достопримечательностями интересовалась мало. Для нее Восток и Запад накладывались на другую систему координат — просветительскую, Киев показался ей городом восточным, сама «греческая религия имеет в себе <...> многое (что) роднит ее с Востоком <...>, здешние церкви, похожие более на турецкие и арабские минареты, чем на наши храмы»¹⁶ [Сталь: 202]. Однако «катакомбы», как она их называла, были ей любопытны, и она нашла их подобными римским. Но если в римских, по ее мнению, более всего поражает контраст между жизнью и смертью: «Сколько энтузиазма требовалось, чтобы здесь жить! Как

¹⁶ Ср. позднейшие размышления А. Глаголева над архитектурным стилем киевских храмов, «принесенного к нам из Греции, а потом <...> из Италии» и не принадлежащим «ни к Готическому, ни к Византийскому, а, вероятно, есть подражание вкусу Индийских пагодов, с которыми имеет разительное сходство» [Глаголев: 84].

сильно эта жизнь походила на смерть!», то в случае киевских пещер контраст между светом и тьмою, жизнью и смертью был для нее не так очевиден: «В здешнем краю контраст между белым светом и подземным миром, должно быть, не так велик» [Сталь: 202, 662].

Не исключено, что и тут в силу вступает просветительская метафорика: для западных путешественников, отправлявшихся на Восток, так или иначе имела значение оппозиция света (Просвещения) и тьмы (*tenebre*), в которую погружены удаленные от западной цивилизации народы. Восточный Киев пребывал в области *tenebre*, в некоем переходном — между тьмою дикости и светом цивилизации — состоянии, наконец, он, в самом деле, приближен к «подземному миру», недаром первым впечатлением от него стало кладбище.

Тем характернее аналогичный пассаж о пещерах у Муравьева. Сознательно или нет, он полемизирует с мадам де Сталь:

Как выразить все, что поразило взоры, что взволновало душу при столь внезапном переходе из мрака пещерного на Божий свет. <...> Никогда краше не представлялась мне Божия вселенная. <...> Какая пышная зелень по диким обрывам бегущая к реке, какие белые хижины живописно раскинуты по утесам [Муравьев: 8].

Если Муравьев, подобно мадам де Сталь, имел в виду параллель с римскими катакомбами, то его Киев отчасти подобен гоголевскому Риму, и происходит это представление, вероятно, из одного источника: из уже упоминавшейся давней традиции уподобления Малороссии и Авзонии, идиллического патриархального края. Но, что очевидно, муравьевский образ киевской Святыни опирается на библейскую и паломническую традицию видений Рая, где образ Рая связан с Городом и Садам, с Рекой, Светом, Горой. Описания Лаврского сада должны напоминать об Едеме, и в этом смысле характерна фраза митрополита: «Если же так тебе нравится Киев с его святынею, подумай, каково должно быть царство небесное» [Там же].

Не исключено, что сочинение Муравьева ориентировано на «Беседу о святынях Царьграда», памятник XIV в., восходящий, как полагают, к византийской традиции диалогов и недошедшему до нас описанию Константинополя Григория Калики, будущего архиепископа новгородского [Лихачев 1945: 123]. Описание это написано в форме беседы между епископом и царем. Царь задает вопросы, епископ рассказывает о городе и его святынях. Именно так — в форме беседы между автором и митрополитом — построен текст Муравьева. Но повторим: «Путешествие» Муравьева опирается на религиозный канон, но его экзотически-приподнятый тон и насыщенный метафорикой стиль выдают светского путешественника, романтического паломника и усердного читателя Ламартина и Шатобриана¹⁷.

¹⁷ В основании большинства киевских путешествий (и муравьевское «паломничество» здесь не исключение) лежит чрезвычайно популярное в начале XIX в.

Древнерусские хождения полны бытовых деталей и наблюдений, всего того, что мы едва ли найдем в свидетельствах светских киевских паломников. Для них быт заканчивался в Броварах. С другой стороны, киевские «паломничества», по идее, должны быть уподоблены иерусалимским «хождениям», самое известное из которых — «Хождение игумена Даниила» (XII в.). Иерусалимские хождения изобилуют чудесами, в киевских текстах мы найдем это в малой мере (вероятно, легендарный пласт обрелся не в письменной, а в устной страннической стихии), зато обнаружим подробнейшие описания богатств киевских храмов, перечисление даров и дарителей, — фактически путешественники пересказывают информацию, полученную от путеводителей-монахов.

Ближе всего к средневековому канону «Хождения» суховатое и обстоятельное «Путешествие Высокопреосвященнейшего Платона, митрополита Московского и разных орденов кавалера, в Киев и по другим российским городам в 1804 г.», изданное в 1813 г. в Петербурге. Написано оно тоном деловитым и обыденным, повествование — заведомо сниженное. Вот как впервые — из Броваров — митрополит описывает Лаврскую колокольню:

...Доехали до села Бровары <...> отселе дорога почти голый песок до самого Киева, без малого за 20 верст, по обеим сторонам кустарник и мелкий сосновый или дубовый лес; и вид представляет невеселый. <...> Верст за 20 увидели мы колокольню Печерской лавры; но как было время к вечеру, и несколько мрачно, то она казалась нам некоторым высоким столбом [Путешествие: 39].

Основное содержание этого путешествия составляет ритуал исполнения службы, церкви здесь описаны подробно, со спокойной деловитостью: «Церковь великая и высокая с куполом красивым и веселым, довольно просторная. <...> Иконостас резной, хороший... вся церковь и олтарь расписаны по местам с позолотою...» [Там же: 42].

Наконец, митрополит московский отмечает относительную новизну киевских «древностей», все то, что восторженные сентиментальные путешественники именуют «готикой»¹⁸, митрополит признает как «недавнее сооружение». Фактически у Платона едва ли не впервые появляется акцент, столь очевидный в николаевскую эпоху: «возобновление» киевских древностей, «когда под благословенную России державу подошла Малорос-

«Путешествие в Полуденную Россию» В. Измайлова, его «киевская часть» — своего рода сентиментальный путеводитель. Ср.: «Естьли бы любовь к небесной вере могла когда-нибудь угаснуть: то один взгляд на Киев возжег бы ее во глубине души человеческой...» [Измайлов: 17].

¹⁸ Ср. у другого путешественника описание Андреевской церкви, построенной лишь за несколько десятилетий до того момента, как увидел ее автор «Писем»: «Готическая архитектура, более величественная, нежели прекрасная, украшает наружность сего храма и, придавая ему вековую древность, вселяет какое-то невольное почтение» [Левшин: 125].

сия». Но митрополит под «возобновлением древностей» имеет в виду памятники «могилянского ренессанса»:

Весьма примечательно, что хотя церковь Софийская, Печерская, Николаевская и прочие суть древние, и иные более 700 лет, и где б мы ожидали найти следы древности; но явно видимо, что во всех тех церквах образа, иконостасы, росписание стенное, все не показывают древность, а представляют, что они или недавно писаны и деланы, или в 17, или в 18 столетии. Много в Москве и в других городах около Москвы можно найти образов, иконостасов и росписаний, которые более изъявляют древность, нежели все оные, где была колыбель веры. Видно, что разные вражеские разорения все древнее уничтожили и заставили все вновь соорудить; особливо когда под благословенную России державу подошла Малороссия [Путешествие: 51–52].

«Путешествие Высокопреосвященнейшего Платона...» и по жанру, и по стилю, составляет очевидное исключение на фоне сентиментальных киевских путешествий начала XIX в.¹⁹

Напротив, гораздо более характерным представляется неоднократно цитировавшееся выше «путешествие» будущего писателя и этнографа Алексея Левшина («Письма из Малороссии», 1816). Этот автор соединяет чувствительного путешественника-туриста и паломника в одном лице. Он «воспламеняется» от вида «торжествующей природы», «с почтением взирает на памятники древности», вспоминает «Слово о полку Игореве» и «воинственных предков наших, которые на борзых конях, с булатными мечами, в блестящих панцырях и шлемах являлись сюда на защиту отечества». Затем — уже следуя Стерну — резко меняет тональность и фиксирует собственное несчастное состояние: «Мечтания мои исчезли, когда я увидал, что лошади не только не могли нас мчать; но вытянув шеи, едва тащились по глубокому песку, между ужасными соснами, может быть, современными миру» [Левшин: 86].

Наконец, и в лаврских пещерах он остается внимательным туристом и чувствительным наблюдателем, и вполне в духе времени оставляет память по себе даже в обители святых мощей:

Монах был путеводителем нашим. Он ввел нас в узкую, длинную и искривленную пещеру, по обеим сторонам которой покоятся мощи Святых и видны окошечки <...>; а на стенах, невероятно твердых и от свечей закоптившихся, белеют вырезанные имена посещавших сии места. Ежели вы будете в них когда-

¹⁹ Отдельного разговора заслуживают «антипаломнические» заметки кн. И. М. Долгорукого. Оба его киевских путешествия (1810-го и 1817-го гг.) различаются по пафосу и интонации, заведомо субъективны и продиктованы биографическими обстоятельствами (сам он в предисловии к изданию 1817 г. объясняет причины своей раздражительности в первом путешествии недавней смертью близких людей и т.д.). Но независимо от этого они исключительно интересны и требуют более подробного рассмотрения.

нибудь, то ищите имя друга вашего. Вы найдете оное на стене, ножом два раза нацарапанное [Левшин: 110].

Итак, мы видим, что в глазах путешественников Киев конца XVIII – начала XIX вв. никоим образом не предстает единым городом, — это несколько селений, разбросанных по горам и разделенных оврагами. «Древность» его более «в уме», она легендарна, это — «воспоминание великого города». Что же касается городских реалий, то путешественники видят «развалины и избушки», развалины мыслятся им «священными», и в чрезвычайно редких случаях (митрополит Платон Левшин — исключение) киевские паломники замечают, что большинство храмов — новоделы, «не показывают древность», «деланы, или в 17, или в 18 столетии». Экстатический пафос киевских паломников, характерное изменение тона при первом приближении к городу во многом дань литературной традиции и воображению. Светскому путешественнику во внезапно открывшейся Лаврской колокольне видится «ужаснейшей величины колосс» [Там же: 83] и «с вечностью спорящая твердыня России» [Гун: 100], митрополиту московскому она кажется «некоторым высоким столбом» [Путешествие: 39].

В целом, повторим: киевское светское путешествие строится с оглядкой на паломничество, Киев предстает «священными развалинами» и в прямом, и в переносном смысле. Один из постоянных мотивов, являющийся не только в путевых, но и в художественных текстах — некрополь, город-кладбище; романтическая археология вырастает из поисков легендарных могил и кладов. Мы вновь возвращаемся к ванитативному топосу руин и «эпитафии великому городу». При этом путешественники едва замечают настоящую городскую жизнь, она кажется крайне «незначительной», но и в ней они успевают отметить смешение польского и русского, причем казенность русского и большую укорененность польского.

1.2.2.2. Городская жизнь первой четверти XIX в.: исторические документы, дневники, мемуары

К началу XIX в. Киев являет собою небольшой пограничный город, состоящий из крепостей, соборов и «избушек», три его части разделены пустырями и оврагами, мостовые — деревянные, и в этом основная причина частых и разрушительных пожаров. Как сообщает историк.

Не менее половины городских средств шло на презенты, угощения и поздравления почетных и местных властей и влиятельных лиц, в которых так или иначе нуждался магистрат. На прямые городские нужды расходовалось не более 35%, а городские долги все более возрастали [Иконников: 31].

Окончательная отмена в 1835 г. Магдебургского права и полное переустройство городского управления (замена магистрата Думой и т.д.), безусловно, были следствием общей политики русификации и искоренения польских гражданских обычаев и установлений. Однако все без исключения киевские историки признают, что настоящим поводом к скандальному

закрытию магистрата стали колоссальные злоупотребления его членов: при расследовании дела о выборах ремесленного головы обнаружилась растрата — 14 млн. рублей ассигнациями, т.е. сумма, в 9 раз превышавшая годовой доход города.

Вновь назначенный в 1829 г. глава Киевского жандармского управления подполковник Рутковский докладывал Бенкендорфу, что практически все чиновники магистрата «в родстве меж собою», и это — причина «непомерных лихоимств и несправедливостей», сам же город представляет

...горы, долины и овраги, крутизны и ущелины, в коих жилые дома могут служить убежищем для вредных людей. Непорядочное строение, рассеянное по сим крутизнам, оврагам и ущелинам, дает удобный способ к укрывательству сим неблагонамеренным. Свободный проезд и ход через пространство, и нерегулярность города <...>, а впрочем везде открыт путь бродячим к нанесению обывателям вреда [Щербина: 114].

При этом промышленности в городе практически не существовало: Петр I приказал завести на Подоле, где всегда было в изобилии шелковицы, шелкопрядильную фабрику, но предприятие оказалось убыточным. Путешественники чаще всего поминают Межигорскую «фабрику палевой посуды» и Лаврский кирпичный завод. В 1811 г. на Печерске был устроен завод сальных свечей, и лишь в 1820-е гг. братья Дехтеревы основали первое литейное производство.

Главным и едва ли не единственным источником существования города являлось винокурение. Крещатик представлял собой сплошную винокуренную слободу, каждый из монастырей имел свою винокурню, и все они «вели торговлю на самых широких основаниях»:

На одном Подоле в магистратских шинках выпивалось ежегодно 25–30 тыс. ведер водки, доставлявших магистрату 10 тыс. руб. ежегодного дохода [Киев и университет: 13].

Традиционно леность, отсутствие всех видов полезной деятельности и пристрастие к одному лишь винокурению считалось главным малороссийским бедствием, и власти, начиная с середины XVIII в., пытаются каким-то образом его ограничить. Согласно универсалу гетмана Разумовского (1761 г.), винокурением позволено заниматься «одним только владельцам и казакам, имеющим грунты и лесные угодья». Однако все тот же историк приводит слова императора Александра, проезжавшего Малороссию и посетившего Киев в 1816 г.: «Винокурение привело Малороссию в совершенное изнеможение; она находится в таком положении, как человек расслабленный» [Иконников: 66–67].

Первые радикальные попытки переустройства киевской жизни были предприняты в конце XVIII в. «Киевский план» Екатерины и Потемкина принципиально отличался от позднейшей «православной миссии» Николая. «Провинциальная реформа» Екатерины и ее политика в «присоеди-

ненных» юго-западных губерниях носила в большей степени секулярный характер. Знаменитая «киевская пертурбация» 1786 г., (на Малороссию в 1786 г. был распространен Указ 1764 г. о секуляризации церковных земель и переводе духовенства на государственное содержание) имела целью сокращение монастырей и монастырской собственности. Идея уже несколько более позднего времени о преобразовании Киевской духовной академии в светский университет, наконец, собственно план реконструкции Киева, разработанный генерал-аншефом И. И. Меллером и гр. А. П. Шуваловым, подписанный Екатериной и предполагавший уничтожение (снос) Подола, центра народной и духовной жизни, — все это свидетельствует о некоторой общей идее. И эта «киевская идея» менее всего означала возвращение к Киеву как исторической «колыбели православия».

Киев в рамках «новороссийского проекта» действительно в большей степени — «воспоминание великого города» и в несколько меньшей степени — надежда. Однако то будущее, которое мыслили для Киева Екатерина и Потемкин, связано было с бюрократическим и юридическим обустройством, приведением «старопольских порядков» в соответствие с общеимперской «вертикалью» и, что немаловажно, с культурной секуляризацией. По крайней мере, декларированный в «екатерининском плане» снос «духовного» Подола и сосредоточение городской жизни «на высотах», т.е. главным образом, — в чиновной Старокиевской и Печерской части, при всей его утопичности, предполагал уменьшение духовной и усиление светской составляющей киевской жизни.

Заметим, что «киевская пертурбация» не вполне удалась. В сути ее было административное, на первый взгляд, упорядочение — «введение штатов» в малороссийских епархиях и в самом Киеве, фактически, означало перевод содержания духовенства с натурального довольствия на деньги, с отобранием в казну монастырских имений. Но кроме этого «штаты» предполагали уничтожение выборного начала и самостоятельного значения киевского духовенства, а также радикальное сокращение числа монастырей (в конце XVIII в. появляется некое «социальное образование» — «излишние малороссийские монахи», т.е. монахи, оставшиеся без монастырей).

Однако в Киеве с радикальным «сокращением» монастырей возникли сложности. Для киевских иерархов «пертурбация», кроме всего прочего, сводилась к перемещению в Лавру академии и митрополичьего дома. Тогдашний киевский митрополит Самуил, в свое время из карьерных соображений поддержавший «провинциальную реформу» и посвятивший ей «Слово о великих предметах учреждений Екатерины», на сей раз воспротивился. Терять ему было нечего, он уже был на тот момент в немилости у императрицы из-за переписки с Павлом. И он попытался искать защиты у генерал-губернатора. Сохранилось его письмо Румянцеву, где он просит защиты от Потемкина [КС 1883: V, 896]. Румянцев здесь взял верх над По-

темкиным — большую часть киевской монастырской собственности и академии удалось отстоять.

Точно так же и екатерининский план реконструкции Киева и сноса Подола воплощен не был: он потихоньку был спущен на тормозах и окончательно отменен указом от 13.10.1797. Еще три десятилетия — фактически до начала николаевского царствования и деятельности «Левашовского комитета» — Киев остается в прежнем состоянии. На его внешнем виде более всего сказался большой пожар 1811 г., который, по свидетельству вновь посетившего город кн. И. М. Долгорукого, в конечном счете, «способствовал украшению» Подола:

Улицы разбиты гораздо правильнее, дома построены в порядке и по хорошим рисункам; везде промежутки наблюдаются в пристойной мере. Нет прежней тесноты, которой опасность доказана опять была столь пагубным опытом [Долгорукий 1817: 106].

В Александровскую эпоху над академией вновь сгущаются тучи, но уже иного рода. Появляется идея создать на базе Киевской духовной академии светский университет. Тогдашний министр просвещения гр. П. В. Завадовский (в свое время сыгравший не последнюю роль в «провинциальной реформе») учреждает несколько новых университетов в имперских провинциях. В одном ряду с Дерптским и Казанским предполагался и Киевский. Однако идея встретила противодействие с двух разных сторон.

Духовенство вновь встало на защиту академии. Митрополит киевский Серапион записывает в дневнике от 15 июля 1805 года²⁰: «Приезжал к митрополиту гр. Завадовский. Толковал о проекте слияния академии с университетом. Акибы по воле Государя Императора. Многие неудобства и затруднения из сего всегда могут быть; а лучше бы особо учредить университет, а академию нашу оставить по прежнему духовною». И замечательная в своем роде приписка: лошади по причине испортившейся от дождя дороги не вывезли министра на гору, — «был бы суверен, понял, что из его предложения пути не будет» [Серапион: 430].

С другой стороны возражала «польская партия». Первые лица Волынского учебного округа (к которому относились малороссийские земли) Адам Чарторыйский и граф Фаддей Чацкий настаивали на невозможности «раздробления» округа и «единства образования» в нем. Характерно, что спустя две недели после неудачного визита министра просвещения к митрополиту, 29 июля 1805 г., Александр утвердил написанный Чацким проект Кременецкого лицея, а в начале ноября лицей уже был открыт²¹. Что

²⁰ Спустя без малого три десятка лет, именно 15 июля, в день памяти Св. Владимира, в Киеве будет открыт русский университет!

²¹ Известно, что Чацкий писал проект и отстаивал идею именно гимназии (лицея) в Кременце на том основании, что если бы пришлось поднимать вопрос об

же до первой неудачной попытки учреждения в Киеве университета, то выбрано было компромиссное решение: русский университет учрежден был в Харькове, в Киеве же решено было открыть русскую гимназию. И судя по тому, что произошло это лишь в 1812 г., «русская партия» в Киеве, в самом деле, была немногочисленна и вопросами просвещения и светского образования была озабочена в самой малой степени.

Между тем открытие гимназии было чрезвычайно торжественным и громким в буквальном смысле слова. Митрополит Серапион подробно описал его в своем дневнике. Произнесены были три речи на польском языке (гр. Чацким, гр. Ржевуским и маршалом поветовым) и одна речь на русском (директором гимназии Мышковским). Когда пили за здоровье государя, прозвучал 101 пушечный выстрел. «Вероятно, в течение своей многовековой жизни Киев только раз оглашался в вечернее время таким патриотическим громом, какой устроили теперь три польские графа» [Серапион: 449–450].

Учащихся в гимназии в 1812 г. было 48, в 1828 г. — 119, однако оканчивал гимназию только каждый 12-й. Первую киевскую гимназию на этом этапе ее истории трудно назвать успешной институцией. По назначении своим попечителем Киевского учебного округа Е. Ф. фон Брадке посетил гимназию:

Первое свое посещение направил я в гимназию. Я нашел значительное, но совершенно запущенное здание. <...> Комнаты никогда не топились, и сохранился похвальный обычай не мести их, даже ради приезда нового начальника. Учителя и воспитанники сидели попросту в бараньих шубах, и при входе моем первые сняли их, чтобы показать мне, что они в мундирах. Эти учителя с длинными всклокоченными волосами, и многие из старших учеников небритые, имели довольно дикий вид. В числе долгих бород некоторые еще находились в младшем классе, и я узнал, что многие уже 8 лет в нем оставались и при этом промышляли извозничьим ремеслом... [Брадке: 272].

Итак, киевское население в начале XIX в. — это «русские чиновники и польские помещики», бурсаки и прочие «подольские люди», евреи — ремесленники, торговцы и менялы («медники»), а также «ужасное множество странных». Среди «образованного общества» преобладали поляки. В 1812 г., согласно переписи, в Киевской губернии насчитывалось 1172 русских и 43 тыс. польских дворян. Но при этом духовным центром Киева, безусловно, оставались Лавра и Академия, народная жизнь кипела на Подоле — вокруг академии и монастырей. Светского образования практически не было, путешественники отмечают, что «в книжных лавках не найдете ничего, как церковные только книги и иконы» [Гун: 118]. В Киеве до 1830-х гг. даже календарей русских не издавали — в ходу были кален-

университете (как предполагал Гуго Коллонтай), то неизбежно возникла бы тема Киева, а, следовательно, — русского университета, см.: [Rolle: 23].

дари польские. До учреждения в Киеве университета центром светского русского образования и печати был Харьков, тогда как Киев был польским городом и читал по-польски [Hamm: 60–62].

Закономерно, что именно секуляризация русского Киева осознавалась как «национальная» проблема в конце XVIII в. Польский Киев был городом светским. Если русский Киев молился, то польский веселился, охотился, играл в карты:

<...> Можно сказать, что Варшава танцевала, Краков молился, Львов влюблялся, Вильна охотилась, а старый Киев играл в карты и, в виду этого, перед возрождением университета забыл, что он предназначен Богом и людьми быть столицей всеславянства [Чайковский, РС 1895: Т. 84, 157–158].

Михаил Чайковский (Мехмед-Садык паша) в конце жизни написал «Записки», где много страниц посвящено польскому Киеву и польскому помещицкому быту. Записки он пишет, перейдя в православие (до этого, будучи католиком и находясь на службе в Константинополе, принял ислам), пророссийский их пафос имеет вполне прагматическое объяснение. Он много пишет о деятельности киевских масонских лож «Соединенные славяне», «Обществе Зеленой книги», о судьбе «всеславянской идеи», «искаженной» политическими заговорщиками («под влиянием немцев и Пестеля») и выродившейся «в простой бунт с забавными рассказами о царе Константине и его жене Конституции» [Там же: 159–160]. Между тем в начале 1820-х сам Чайковский был слишком молод (род. в 1808-м) и вряд ли мог иметь настоящие отношения с заговорщиками. Что же до карточной игры, то здесь все вполне достоверно:

Общество собиралось под председательством потомка Ягеллонов <...> не для политических дебатов, а для игры в карты, золото текло как вода; картежная игра вошла в такую моду, что не было дома, где бы нельзя было застать играющих. <...> Не было никаких развлечений, кроме карт, никаких разговоров, кроме разговоров о картах. Бедные дамы должны были сделаться картежницами, так как иначе на них вовсе не обращали внимания [Чайковский, РС 1896: Т. 27, 635].

Собственно, «всеславянство», германофобия и большая карточная игра на Контрактах — главные темы киевских глав «Записок» Чайковского. Большая игра на Контрактах вошла не только в городскую, но и в литературную историю. Именно с киевскими Контрактами связано действие повести Василия Ушакова «Густав Гацфельт» (1839). Сюжет ее ориентирован на пушкинскую «Пиковую даму». Герою — инженерному капитану из лифляндских немцев секрет выигрыша сообщает некий Иван Адамыч Шиц, «таинственное лицо, каждый год являющееся в Киеве, особливо во время контрактов» [ОЗ 1839: № 12, 9]²². Шиц представляется своего рода Ага-

²² В этом контексте любопытно свидетельство И. Ф. Тимковского, воспитанника Киевской академии и будущего харьковского профессора. Заметим, что мо-

сфером и органично смотрится в ряду киевских колдунов-иноземцев (вроде пана Твардовского). В. Э. Вацуро сближает этот образ с колдуном из гоголевской «Страшной мести» [Вацуро 1993].

Что же до идеологической составляющей «Записок», то любопытны школьные страницы, призванные свидетельствовать о популярности всеславянской (читай: антинемецкой) идеи и распространенности подобного рода настроений среди малороссийских поляков в начале XIX в.:

Мы развили в школе такую ненависть к немцам, что уроки немецкого языка, которые были необязательными, из 900 учеников посещали только трое, и этих троих маленькие пузыри преследовали толчками, щелчками, а случалось, и камнями. Напротив, уроки русского языка <...> в виду того, что это язык славянский, посещали все, кроме 3-х немцев, которых называли немцами [Чайковский, РС 1895: Т. 84, 154].

Идея о Киеве — всеславянской столице, в самом деле, зародилась довольно рано и, по всей видимости, до известного момента имела хождение среди части киевских поляков. Позднее она сделалась популярной среди славянофилов и стала едва ли не программой университетского журнала «Киевлянин», издаваемого Максимовичем. Отголоски этой идеи находим в «киевских» стихах и письмах Тютчева и в напечатанных в том же «Киевлянине» (1840) стихах Хомякова и Бенедиктова. Идея эта находилась не вполне в русле «официальной народности», о драматической ее судьбе свидетельствует история «Кирилло-Мефодиевского братства», ставшего своего рода наследником ложи «Соединенные славяне». Но это более поздний сюжет, он принадлежит другой киевской эпохе и тесно связан с историей университета. Похоже, и следующий отрывок из записок М. Чайковского также продиктован настроениями более позднего времени:

Для краковяков и мазуров славяне — это схизма, осуждение, гибель духа. Галичане в то время знали словаков, продававших порошок против блох, слышали о Ганке, Шафарике, но все-таки повторяли: «Мадыры, братушки — умеют владеть саблями, но не откажутся и от кружки! они за нас все знают и все сделают». У нас было иначе, — мы читали сочинения, выходившие в Харькове, Одессе, Москве и Петербурге, где уже серьезно занимались славянским вопросом [Там же: 178].

мент, о котором говорит мемуарист, относится к концу XVIII в., но мемуары написаны в середине XIX в., когда автор, вероятно, уже прочел «Пиковую даму» и даже «Густава Гацфельта», герой которого — тоже инженер: «Раз два я уже просил у матери позволения и предстательства, чтоб мне окончив мои науки, поступить в инженерную службу, так всеми уважаемую. Отец оба раза с негодованием отвечал: чтоб был мот и картежник! По несчастью эта язва тогда свирепствовала. Я сам видал в Киеве тех же щеголей, выходящих из трактира полумертвыми, в одной рубашке и солдатской шинели» [Тимковский: 1418].

Гораздо более характерными для описания быта и настроений киево-польской шляхты представляются мемуары графа Густава Олизара, киевского маршалка, несостоявшегося жениха М. Н. Раевской, поэта, приятеля Мицкевича и адресата пушкинского послания. У Олизаров было большое и богатое имение под Житомиром, и при том, что сам Олизар описывает мало-российских поляков как «помещиков средней руки»²³, отец его дал за дочь 250 тыс. приданого. Для сравнения — Радзивиллы давали 10–15 тыс.

Описывая старопольские «магнатские привычки», Олизар пересказывает анекдоты о Ксаверии Браницком (прибавляя, что богатство свое тот унаследовал от Потемкина):

Когда император Александр I, по принятии титула короля польского, прибыл в 1816 г. в Белую Церковь, Браницкий встретил его в старопольском генеральском мундире и в ленте, не Андреевской, а Белого орла. Он приветствовал Государя словами: «Счастлив старец, которому удалось еще перед смертью узреть короля своей родины [Олизар: 29].

Подобного рода польский патриотизм в соединении с верноподданнической ловкостью и гибкостью был образцом поведения и для самого Олизара. Он в подробностях описывает свои петербургские успехи и неудачи, свои отношения с заговорщиками до и после 14 декабря, собственный арест (вообще глава о постдекабрьской ситуации в Киеве чрезвычайно интересна²⁴), при этом он остается успешным помещиком, относительно успешным царедворцем и неизменно — польским патриотом. В этом смысле характерен еще один анекдот про старого Браницкого: отдав двух своих дочерей за Потоцких, тот говаривал: «отдал я им мое семейство в собственность», однако хотел успеть до смерти выдать за поляка и третью дочь. «На замечание слушателя, что и между русскими попадаются порядочные люди, гетман с жаром воскликнул: “О! не верьте этому!”». «Так сильно было в наших Кориоланах народное чувство!», — заключает Олизар [Там же: 32].

Описывая свою «роковую любовь», Олизар настаивает на польском происхождении избранницы. — Раевские, — пишет он, — потомки «старинного польского рода Дунинов, отрасль которого поселилась в Смоленской области, и с переходом под владычество России приняла православие» [Там же: 27]. Неудачное сватовство тоже описано в категориях не любовного, но национального соперничества: «...я опоздал, ибо долго бо-

²³ «Магнатов, владеющих богатством и историческими традициями фамильного имени, в губернии было немного, ибо в польское время в этой пограничной местности, подвергавшейся набегам, а также отдаленной от центра польской жизни, польская аристократия не селилась» [Олизар: 28].

²⁴ Олизар описывает события в Киеве, предшествующие своему аресту, как следует из контекста — ожидаемому: «...Ежедневно знакомые, встречаясь на улице, приветствовали друг друга словами: “А, вы еще здесь?”» [Олизар: 115].

ролся с мыслью о том, вправе ли я жениться на девушке из общества, нам враждебного» [Олизар: 103]. Характерно, что тот же прием — перенос акцента с любовного на национальное соперничество — и в пушкинском послании: «И тот не наш, кто с девой вашей...» [Пушкин: III, I, 334].

Тем не менее, при таком очевидном и безусловном национальном разделении общества и разделении укладов — российского чиновничьего и польского помещичьего, Киев в первой трети XIX в. был редким примером национальной уживчивости. «Польский элемент уживался, как редкое исключение, с русским в киевском высшем обществе», — свидетельствует в своих мемуарах гр. М. Бутурлин [Бутурлин: 590]. Другой мемуарист описывает киевское «гражданство» как некое сосуществование «русских и польских семей» без «вопроса о преобладании» [Селецкий: 290]. Впрочем, замечая чуть ранее, что и в университете до 1839 г. резкого разрыва между русскими и поляками не было, этот автор констатирует, что «православие всегда стояло в Киеве выше католицизма» [Там же: 289]. В этом смысле характерны замечания еще одного киевского путешественника:

Станным однакож показалось мне смешение русских с поляками; даже и на гулянье заметно, что между ими еще не совершилось однородного сродства. Вообще Киев в гражданском быту носит на себе отпечаток польских нравов: здесь и польская упряжь со шпорами, один кучер с бичем, без форейтора, управляет четверкою лошадей, к передним протянуты только длинные возжи. Между жителями чаще слышится польский, нежели русский язык, и не будь в Киеве русской святыни, которая в нем властвует и привлекает к себе сердца россиян, тогда это был бы не более как завоеванный от Польши город. Но мощи св. Угодников, величественная лавра и Божии храмы до того овладевают мыслию каждого приезжающего сюда на поклонение, что никто не обращает внимания ни на крепостные укрепления, ни на польские нравы, ни на одинокий католический костел, ни на дом контрактов; все это кажется второстепенным, мелким. Твердыня Киева состоит в религиозной святыне, влекущей к себе сердца всех россиян [Маслов: 61].

Это свидетельство тем более замечательно, что сообщает его не паломник, но путешественник «за казенной надобностью», основатель «Земледельческого журнала» и один из первых энтузиастов «свеклосахарного производства» С. А. Маслов. И все же это свидетельство «русского путешественника». Однако и в глазах поляков Киев — «архимосковский город» (Олизар) “czysto ruskie miasto” (Корженевский); свод польских «визий» Киева приведен в статье С. Биленького [Bilenky].

По духу народной жизни, по общему городскому облику («позлащенные купола» соборов в окружении «ветхих, полуразрушенных изб») Киев, безусловно, “czysto ruskie miasto”. И известный «девиз» Хомякова «Пора Киеву отдаваться русским языком и русской жизнью» [Максимович: 16] относится именно к «образованному сословию» и, собственно, — к учреждению университета.

Что же до народной жизни «доуниверситетского» Киева, то один из лучших источников для изучения ее характера и ее содержания — дневник митрополита Киевского Серапиона. Это своего рода подневная хроника, — с момента прибытия митрополита в Киев и до смерти его: 1804–1824 гг. В известном смысле Серапион и мыслил себя хронистом, и в ключевые моменты его записи напрямую обращаются к летописи. Так, в дни страшного киевского пожара 1811 г. митрополит записывает: «9 июня сгорело 1240 домов, монастыри и более 10 церквей», и затем цитирует новгородскую летопись: «По все дни загорашена неведомо и не смеяху людие жити в домех, но на поли живяху» [Серапион: 446]²⁵. При всем при том митрополит — человек Нового времени, его «остранение» — не пресловутая «бесстрастность» летописца. Серапион пересказывает чужие слова, слухи и политические известия, при этом одно из самых частотных слов при передаче чужой речи — «акибы». Ср. приведенную выше историю о визите к нему министра просвещения. Собственные комментарии Серапиона обычно немногословны. Так, митрополит с характерным постоянством фиксирует суетность и роскошество польской знати. Описание «бриллиантов графини Потоцкой на миллион рублей» он сопровождает припиской «О, суета!» [Там же: 427] и несколько лет спустя в тех же выражениях отзывается о табакерке, преподнесенной киевской шляхтой губернатору П. П. Панкратьеву «с надписью на польском языке бриллиантовыми словами». Сразу за описанием табакерки следует запись: «9 ноября скончалась супруга сего губернатора, и была препровождена через Подол в кирку лютеранскую для погребения. *Sic transit gloria mundi*» [Там же: 440].

Кроме сухой констатации служебного распорядка и описания природных катаклизмов (пожаров и наводнений) митрополит часто и с удовольствием описывает народные развлечения. Так, его чрезвычайно заинтересовал воздушный шар, который весной 1807 г. запускали дважды: первый раз в Дворцовом саду неудачно и второй раз уже у митрополичьего дома в Шулявской роще. Митрополита занимает явившийся в городе «фокусник-иностранец с ученой лошадкой».

Характерно, что такие записи высокопреосвященного Серапиона коррелируют с мемуарами И. Ф. Тимковского о Киеве конца XVIII в. Будущий харьковский профессор описывает киевские «происшествия и удо-

²⁵ После пожара киевские жители, в самом деле, переселялись в окрестные леса: в городе было трудно дышать от дыма и копоти, да и жить приходилось на пепелище. В этом свете следует читать и заметки м-м де Сталь о стиле киевских построек, напоминавших палатки кочевников, и анекдот о калмыках, прибывших в город в конце 1811-го и будто бы «попросивших разрешения» разбить свой лагерь в лесу. — Анекдот этот пересказывает м-м де Сталь со слов киевского генерал-губернатора Милорадовича: для мемуаристики это пример «терпеливости русских» и очередное подтверждение характерного сходства их с азиатами [Сталь: 201, 204].

вольствия», в числе которых «заезжий чужак из Белоруссии», «одетый арлекином с высокою пестро окрашенною жердью и на верху ея большим колокольчиком. Он называл себя человеком Божиим и, проходя по частям города, на площадях и перекрестках, где больше видел народа, останавливался, звонил в колокольчик, рассказывал громким протяжным распевом: о посте 12-ти пятниц в году, страдания великомученицы Екатерины, деяния апостолов и другое». Там же поминается «страшный астролог и провещатель», который занял большой дом в переулке возле Духовской церкви и ежедневно «являлся на крыльце <...> в чудных креслах, в парчовом стянутом платье до колен, с перекинутым на шею широким зодиаком, в золотой островерхой митре» [Тимковский: 1421]. Подобного рода «удовольствия» упоминает в своих мемуарах Вигель.

По большому счету, на «светские» развлечения тогдашний русский Киев был очень беден, в единственном театре изредка появлялась гастрольная русская труппа, но преобладал польский репертуар. В короткой повести «Сила привычки» В. Карлгоф описывает Киев 1830-х гг.:

Вы знаете, мои любезные читатели, что я живу в Киеве — в этом первоначальном разсаднике Русского Православия, Русской жизни, Русской народной поэзии; но вы не знаете, как невесело живут здесь, как утомительно длинны вечера, как убийственно важны висты, как книжно-разумны разговоры. <...> У нас здесь два клуба: один на Печерске, другой на Подоле — т.е. верхний и нижний. <...> ни души в обоих [Киевлянин: 177].

«Проскочив» оба клуба, скучающий герой заглядывает в театр — «продувное здание доморощенной Талии», но развлечения не находит и там. Притом, что описывается Киев уже другого времени, и светская жизнь протекает в нем иначе: супруга литератора и помощника попечителя Киевского учебного округа Е. А. Карлгоф вспоминает короткое пребывание в Киеве как время чрезвычайно приятное, исполненное удовольствий, пикников и прогулок в обществе светских дам, военных, губернатора Бибикова и преосв. Иннокентия [Карлгоф 1881: 734–737]. Однако в повести находим все тот же, сохранившийся с прежних времен, ореол «разсадника Русской жизни» при полном отсутствии жизни светской.

Настоящее развлечение киевлян — слухи. При долгом отсутствии городских газет, существо обывательской жизни было таково, что слухи — один другого невероятнее — культивировались здесь постоянно. Затем, много лет спустя, уже в другую эпоху, их записывает Лесков («Печерские антики»). В следующем веке на них строит свой «очерк» уходящего «легендарного города» М. Булгаков («Киев-город»).

Слухи политические и не только регулярно заносит в свой дневник митрополит Серапион. Так, в 1805 г. по Киеву ходит «слух о выходе с того света». И тогда же до города доходят смутные известия о битве при Аустерлице: «...доктор Бунге 15 декабря сказывал владыке, акибы наши русские войска разбили французов и взяли их в полон до 20 тыс. и Мурье,

фельдмаршала их убили...» [Серapiон: 429]. Следующие страницы дневника митрополита читаются и вовсе как цитаты из «Киева-города»: «...сообщенный полицмейстером слух о том, будто в Киеве будут два короля, французский король Людовик XVIII и неаполитанский» [Серapiон: 431]. Самые достоверные политические известия доносит митрополиту «философка Турчанинова». Именно от нее он слышит об «измене Сперанского и Магницкого» и о нападении французов. Далее в дневнике за 1812 г. следует драматическая история об эвакуации лаврских сокровищ в Москву и о сдаче Москвы. Из дневника Серapiона мы узнаем и о реальной «экономике» киевского богомолья. В 1813 г. митрополит записывает о «покраже в Лавре»: пропали «кружечные деньги» 14 тыс. руб., и затем в 1817 г. из Лавры похищен «скарбец» — 18 тыс. 897 руб.

Одна из последних записей митрополита — в дневнике за 1824 г. — об археологической находке К. Лохвицкого (имеются в виду раскопки на месте фундаментов Десятинной церкви). И эта — археологическая — запись в известном смысле знаменует начало новой киевской эпохи.

1.3. Киев как «православная столица»: политика Николая I в Юго-Западном крае и учреждение университета Св. Владимира

Говоря о Киеве 1830-х гг., о той принципиальной перемене, которая произошла в жизни города, в его облике, социальном и политическом устройстве, в его культуре в царствование Николая I, прежде всего, следует вспомнить об учреждении университета Св. Владимира. Он был открыт 15 июля 1834 г., в день памяти равноапостольного князя. Этому предшествовало открытие в конце 1832 г. отдельного Киевского учебного округа. Первый его попечитель Е. Ф. фон Бадке, пытаясь избежать назначения, писал кн. Ливену, тогдашнему министру просвещения: «воспитание в западной губернии неизбежно связано с политикой» [Бадке: 270]. Учреждение университета в Киеве, безусловно, было акцией политической, и дальнейшая его история, равно и отставка Е. Ф. фон Бадке, как раз была следствием «политического фактора» «воспитания в западной губернии». И само учреждение Киевского округа, а затем университета, и назначение на должность попечителя именно Е. фон Бадке вытекало из событий недавней политической истории. Речь о польском восстании и польской кампании 1831 г.

Киев всегда мыслился городом пограничным и с середины XVII в. там беспрестанно строили крепости. Но с этого момента он становится своего рода духовным форпостом. И неслучайно новый министр просвещения С. С. Уваров называл Киевский университет «умственной крепостью» в виду другой — Печерской. Эта идея «умственной крепости» была воплощена и в архитектурном проекте: здание, которое в 1842 г. завершил В. Бе-

ретти, выглядело именно как крепость — замкнутый четырехугольник с четырьмя фасадами, притом задний фасад был обращен к жандармским казармам.

Военная терминология здесь не метафора. Университет, в самом деле, мыслился форпостом, передовым идеологическим фронтом. Учреждение университета было продолжением польской кампании, просто театр военных действий перемещался в сферу гражданскую, в сторону культуры и образования.

Характерно, что с открытием учебного округа (1832) фактически совпало назначение С. С. Уварова на должность товарища, а затем и министра просвещения. 31 октября 1833-го, утвержден доклад нового министра об учреждении в Киеве университета. Сам Уваров формулировал цель и задачи новой институции предельно четко: «...чтобы в возвращенных от Польши губерниях дать образованию положительное направление, согласное с общим духом народного просвещения в России». Новый университет призван «по возможности сглаживать те резкие характеристические черты, которыми польское юношество отличается от русского, и в особенности подавлять в нем мысль о частной народности, сближать его более и более с русскими понятиями и нравами, придавать ему общий дух русского народа» [Киев и университет: 64–65].

Уваров понимает бывшие польские губернии как колонии (ср.: «соединить покоренные племена с племенем победителей») и выстраивает своеобразный имперский ряд — от Рима до Наполеона. Позднейший историк его «поправляет»: «Малороссия — страна искони русская не может быть приравняема к провинциям, которые покорил некогда Рим» [Там же].

Такое изменение исторической парадигмы — фактическое «устранение» Польши (нравов, языка, культуры и гражданского обустройства) из киевского настоящего и, что важно, из киевского прошлого — собственно и сделалось определяющей чертой Николаевского (а в местной «огласовке» — бибиковского) Киева. Учреждение русского университета стало первым и главным шагом на этом пути.

Заметим сразу: политика в Киевском учебном округе и состояние самого университета не всегда были однозначны, годы «попечительства» фон Брадке коренным образом отличались от последующего времени «попечительства» Бибикова.

Первый попечитель Киевского учебного округа Егор Федорович фон Брадке, казалось, менее всего годился на эту роль и долго хлопотал, пытаясь отказаться от назначения. За плечами у него был Горный корпус, затем он служил в школе колонновожатых, настоящую карьеру сделал в польскую кампанию: начал полковником с Анной 2-й степени, закончил действительным тайным советником с Золотой шпагой. Был начальником штаба у гр. Витта, когда тот был назначен военным губернатором Варшавы. Административировал он чрезвычайно успешно:

Как только мы овладели Варшавою, надобно было тотчас ввести в ней управление, которое совершенно распалось, и обратить возникшую при польском господстве анархию вновь в положительное благоустройство. Вечером того дня, когда мы вступили в город, у меня работало уже двадцать чиновников, разделенных на пять отделов [Брадке: 268].

Вероятно, этот успешный польский опыт и стал решающим фактором при назначении Брадке в Киев²⁶. Позже выяснилось, что по большому счету Брадке понимал свою задачу как административную, а не как политическую. Он готов был учреждать, а не воевать. Он видел себя последователем гр. Чацкого на этом поприще: Кременецкий лицей стал для него образцом успешного учебного заведения, и именно на базе Кременецкого лицея был создан университет Св. Владимира²⁷.

²⁶ Впрочем, историки университета, вероятно, под влиянием университетских преданий, видели другую причину: *«Николай предпочитал ставить немцев там, где нужно насаждать “русские понятия”»* [Киев и университет: 65]. Ср. характерную сентенцию Максимовича: «И ходят вереницею по университету распространители русской народности: попечитель фон Брадке, за ним помощник его Гинцель, за ним инспектор студентов Гинглинг, а за ним помощник его Рутенберг» [Максимович: 86].

²⁷ Брадке посетил Кременец в первый же год своего «попечительства», и по контрасту с Киевской русской гимназией, которую застал он в чрезвычайном запустении, польский Лицей произвел на него сильное впечатление: «Лицей <...> был устроен знаменитым Чацким, человеком знатным, богатым, всеми уважаемым, чрезвычайно образованным и до фанатизма преданным учебному делу, для успехов которого он готов был на всякую жертву. <...> Лицей имел назначением доставлять высшему дворянству соответственное образование и воспитывать молодых людей верными поданными Русского императора, но с сохранением народности. Чацкий воспользовался для того своим сильным значением, которое основывалось отчасти на особливой милости к нему императора Александра, и старался как можно выше поднять Лицей и доставлять ему все нужные материальные средства. Это и удалось ему: Кременец явно соперничал с Вильною, и многие профессора были лучше Виленских. Суетность знати удовлетворялась, добровольные пожертвования умножались, собран был капитал в несколько сот тысяч, и распространялось убеждение, что частный человек обязан жертвовать своими собраниями на умножение собраний Лицея. Т.о. число книг в библиотеке превысило 100 тысяч томов, и кабинеты видимо умножались. Многие ревностные патриоты стали проводить в Кременце зимние месяцы; маленький дотоле городок оживился безпрестанными балами и другими увеселениями. <...> Дошло до того, что на масленицу многие знатнейшие семейства переселялись в Кременец из Парижа. Много говорили о том, что в Лицее воспитываются фанатики, но в сущности это было не так. Фанатизм был естественным последствием общественных связей и его питали женщины, имеющие в западных губерниях великую власть над молодежью. Кременец сделался любимым местопребыванием польского дворянства, и по смерти Чацкого стала в тамошнем обществе развиваться мысль

Сама по себе мысль сделать из элитного польского лицея русский университет, фактически свести на нет Кременец как польскую интеллектуальную Мекку и перевести лицей в православный по духу Киев, — ход политически чрезвычайно смелый и многообещающий. Однако Брадке, как уже было сказано, мыслил категориями скорее административного, нежели политического порядка. Он воспринимал себя последователем Чацкого на этом поприще (как он понимал Чацкого: не фанатик, а великий администратор и просветитель). И в самом деле, университет Братке открыл в рекордные сроки, через 9 месяцев после указа. Он не запрашивал много средств, перевез из Кременца кабинеты, собрания и профессоров (физиков, математиков и естественников)²⁸. Еще часть профессоров пригласил из Дерпта, В. Ф. Цыха на кафедру истории — из Харькова (и он никоим образом не упоминает в своих «Записках», почему предпочел его Гоголю²⁹), Максимовича — из Москвы. Ему говорили, что он не сможет

о будущей самостоятельной великой Польше, а в сердцах укоренялась враждебность к метрополии <...> Самый Лицей немного или почти вовсе не содействовал этому направлению; напротив, директор и преподаватели оставались почти совершенно чужды оному и негодовали на то, что возбуждение умов отвлекало молодых людей от науки» [Брадке: 273–274].

Граф Фаддей Чацкий был фигурой чрезвычайно известной и, безусловно, харизматической. Он был красноречивым энтузиастом и проектантом, и из десятков его проектов Кременецкий лицей был самым успешным. При назначении его в должность (он был «визитатором» Волынского учебного округа и вторым — после кн. А. Чарторыжского — лицом в округе) в 3-х губерниях было 5 учебных заведений, когда же он умер, учебных заведений насчитывалось 127. Воспитанники готовы были почитать его как святого: «Я не могу не преклониться перед тенью человека, которого не позволяю себе назвать святым лишь потому, что римско-католическая церковь таковым его не признала. Но если нынешнее поколение наше, столь много претерпевшее ради дорогого отечества, не может забыть, сколь обязано оно Чацкому, укрепившему в сердцах неугасимое чувство долга, то что же должен чувствовать я? Ведь для меня Чацкий был вторым отцом» [Олизар: 11].

В противном лагере его полагали фанатичным польским патриотом и воспитателем фанатиков, в своем роде ловцом душ. Это было не вполне так: фанатиком Чацкий не был, он более увлекался своими проектами и их практическим воплощением, нежели отвлеченной идеей. Но красноречие и влияние его было столь велико, что он умел найти средства для воплощения своих идей. Фактически он сделал богатых поляков филантропами-жертвователями. Средства на Лицей он собрал огромные и в очень короткий срок.

²⁸ О дальнейшей киевской судьбе «кремenceцкого наследства» см.: [Rolle: 248–258].

²⁹ Не исключено, здесь сыграла свою роль «ревизия» Нежинского лицея. Вступая в должность, Брадке посетил и Нежинский лицей, который нашел «в состоянии разложения» [Брадке: 276].

набрать профессоров так быстро, но он отвечал, что только быстро их и можно набрать³⁰.

15 июля 1834 г. состоялся торжественный акт при огромном скоплении дворянства, в основном, польского: «Съехалось больше, чем съезжается на Конракты в январе месяце. За три рубли в сутки <...> нельзя было достать крошечной комнатки. Многие богатые люди располагались по сараям и в клетях <...>. До такой степени три западные губернии сочувствовали этому торжеству», — вспоминает Бадке и объясняет энтузиазм польского дворянства тем, что в Указе были слова о наследовании университета Кременецкому лицу:

Признали мы за благо, по переводе Волынского лица из Кременца в Киев, преобразовать оный в высшее учебное заведение с надлежащим распространением и на твердых основаниях, преимущественно для жителей Киевской, Волынской и Подольской губерний, коих наследственное усердие в пользу просвещения упрочило и на будущие времена благосостояние учебных заведений того края [Полное собрание законов: VIII, 6670; Бадке: 278–279].

Тут, впрочем, можно вспомнить, с каким энтузиазмом и громогласными фейерверками «три польские графа» открывали первую русскую гимназию в Киеве: митрополит Серапион описывает эти торжества с недоверчивой иронией, Бадке — с простодушным восторгом.

Между тем, впоследствии важнее оказался другой акцент из того же Указа:

Избрав город Киев с давних лет к учреждению университета предназначенный, равно драгоценный для всей России, колыбель святой веры наших предков и первый свидетель их гражданской самобытности, Мы повелили учредить в оном университет под особым покровительством и в память Великого Просветителя Богом врученной Нам страны [Полное собрание законов: VIII, 6670].

Сам Бадке акцент этот уловил и замечательным образом сформулировал в своей речи на открытии университета:

Учреждение Университета во имя Св. Владимира, озарившего Россию светом святой христианской веры, навсегда соединит в сей стране имя Владимира с именем Николая I, великого возобновителя просвещения в том самом крае, из коего оно разлилось по всей России [Записка и речи: 14].

Собственно, здесь определена настоящая идея и киевской деятельности Николая I — чрезвычайно обширной, и его киевской политики. Это — *возобновление просвещения* (свет истинной православной веры!) в искони русском крае. В этом смысле основание университета предстает как религиозная идея, своего рода миссия, продолжение и возобновление православного царства на отвоеванных у католической Польши землях.

³⁰ Ср. характеристику Бадке у В. Шульгина: «Для Бадке русский, немец и поляк не существовали, а только способные и неспособные люди» [Шульгин: 27].

Николай Павлович в самом деле никаким городом империи не занимался так последовательно и в таких подробностях, как Киевом. В официальной киевской историографии Киев именовали любимым городом Николая.

Действительно, Екатерина посетила Киев однажды (и, как мы помним, составила о нем не лучшее впечатление), Павел — тоже однажды, еще будучи наследником. Впрочем, Павел, из чувства противоречия, возобновил отмененное Екатериной — по ходу провинциальной реформы — Магдебургское право. Александр также проезжал через Киев однажды — по возвращении из Парижа. Николай впервые посетил Киев в 1816 г., затем — после коронации в Варшаве и смотра в Тульчине — в 1829 г. После польского восстания, в 1830–1840-х гг., он бывает в Киеве практически каждые год-два. Первое, что он сделал, приехав в Киев в 1830 г., — повелел гражданам заменить польские мундиры на обыкновенные гражданские. Польские киевские мундиры — отметим справедливости ради — были слишком пестрыми: зеленого цвета с голубым воротником и оранжевыми отворотами. Сам Олизар признается, что при первой возможности — прикупив крымские земли — сменил киевский мундир на таврический [Олизар: 125]).

Киевскую политику Николая следует определить как чрезвычайно последовательное продолжение и усиление «провинциальной реформы». Но в отличие от секулярного пафоса екатерининских преобразований, политика Николая приобретает отчетливый характер «религиозной миссии».

Одновременно с учреждением Киевского учебного округа закрываются многочисленные польские школы — наследие Чацкого. В короткие сроки отменяется прежнее гражданское уложение, суды переводятся с польского языка на русский, закрывается контора Варшавского банка. Магдебургское право в Киеве было окончательно отменено в 1835 г., и вместо магистрата в Киеве по общеимперскому порядку была учреждена городская управа. Литовский статут окончательно упразднен в 1840 г. Но самой принципиальной акцией в ряду николаевских преобразований стала т.н. «ревизия шляхты». В результате ее за без малого 10 лет была устранена «досадная демографическая диспропорция», когда количество польских дворян в Киеве традиционно на порядок превышало количество русских дворян³¹. Центральная комиссия к 1840 г. исключила из дворянского сословия 64 тыс. шляхтичей по всей губернии — они были причислены к податным классам однодворцев и граждан. Итог «ревизии» лучше всего характеризует «прощальная речь» перед дворянами киевского генерал-губернатора Бибикова:

Когда я приехал, застал здесь, что все были дворяне: помещик ехал в карете — дворянин, кучер на козлах — дворянин, сторож — дворянин, в кухне стря-

³¹ Такая диспропорция объясняется, в первую очередь, массовой «нобилитацией» местного дворянства в 1780-е гг., когда около 25 тыс. человек получили дворянский статус. Подробнее об этом см.: [Западные окраины: 37].

пал — дворянин, подавал барину сапоги — дворянин, и когда он рассердился хотел взыскать с него, тогда служитель отвечал ему: не имеешь права, я тебе равен [Киев и университет: 27].

В 1830 г. в Киев из Могилева переведена штаб-квартира 1-й армии, и в городе начинается грандиозное строительство. Был учрежден специальный строительный комитет (в киевской истории он получил имя военного губернатора гр. В. В. Левашова), и Киев стремительно и организованно расширяется, перестраивается и перепланируется. Николай входит во все подробности — вплоть до вырубki тополей в Липках. Строительство ведется в двух направлениях. На Печерске достраивается крепость и новые казармы для все более умножающихся армейских частей (население Киева почти удвоилось с начала века, и по большей части за счет военных). Одновременно выстраивается т.н. Новый город — вокруг университета. Мещан с военного Печерска переселяют фактически на пустырь (для переселенцев нарезаются уделы на Паньковщине, — район нынешних улиц Красноармейской, Горького и Паньковской). Вокруг университета создается «Латинский квартал», и университет становится в буквальном смысле центром «Нового города».

Итак, университет становится не только, по аналогии с Печерской, второй «умственной крепостью», но и градообразующей идеей. Эта идея тоже была замечательным образом сформулирована на церемонии открытия университета. Как заявил тогда профессор истории В. Ф. Цых:

Университет даст совершенно другой вид этому городу, бедные лачужки, теснящиеся одна подле другой в отдаленных частях города обратятся в огромные красивые здания; на обширных пустырях, отделяющих одну часть города от другой, представляющих столько неудобств для жителей его, возникнут прекрасные строения или красивые гульбища [Там же: 63–64].

Позднейший историк университета заключает:

Эта часть пророчества Цыха исполнилась в точности на глазах еще ныне живущего поколения. Жалкий провинциальный город, состоявший из одних предместий, преобразился в большой европейский город, главным образом благодаря своему университету и тем многочисленным учебным заведениям, которые возникли потом вокруг него [Там же: 64].

Прозвучавшая на открытии университета градостроительная риторика (вроде «здесь будет город-сад») оказалась не утопическим допущением, но программой. Университет строится на пустыре. Затем прорезается улица — самая длинная на тот момент киевская улица — соединяющая университет с историческим городом. Она получает название Владимирской, становится магистральной, проходит мимо Золотых ворот и Софийского собора до самого Подола. Затем — при участии Николая — выбирается место для Владимирского собора — напротив Университета. Наконец, на исходе николаевского царствования, как своего рода итог, сооружается

памятник святому равноапостольному князю, и градообразующая «стрелка», связующая «Новый город» и учрежденный Николаем университет с сакральными киевскими горами (гора отныне тоже называется Владимирской), получает свое символическое завершение.

Вся киевская топонимика, определяемая именем Владимира, появляется в николаевскую эпоху. Программная аналогия и выстраиваемая идея наследования от Владимира-просветителя к Николаю — возобновителю просвещения была очевидна и, в конечном счете, поддержана поздней рифмой. В 1896 г., к столетию со дня рождения Николая I, напротив главного фасада университета Св. Владимира был установлен памятник его «учредителю». Университет выпускает к этому событию юбилейный сто-страничный том, заканчивающийся словами: «Здесь именно Император Николай I воздвиг себе памятник «чудесный, вечный», к нему не зарастет народная тропа» [Киев и университет: 100]. Памятник находился в крайней на тот момент точке Владимирской улицы. В начале ее была Владимирская гора с памятником «Великому просветителю».

За пределами этой главы остались события 1839 г., «разразившаяся над университетом гроза»³², повлекшая за собой отставку Бадке и временное закрытие университета, а также обширная тема, связанная с «археологическим бумом», случившимся в городе во второй четверти XIX в. и неслучайно совпавшим с николаевским царствованием и бибиловским губерна-

³² Бадке в своих мемуарах — корректно и осторожно, а мемуарист из студентов, будущий губернский предводитель дворянства П. Д. Селецкий — подробно и откровенно — дают понять, что «дело» о польском заговоре было раздуть. Фактически это была провокация, интрига Бибилова, который, в конечном счете, и занял место Бадке, совместив в одном лице должности губернатора и попечителя учебного округа. С этого момента русификация университета, ограничение студенческих свобод и приведение университетской жизни к некоему единому стандарту пошло ускоренными темпами: «Вся административная деятельность университета была обращена на водворение внешнего порядка между студентами и на улучшение их наружного вида: стригли, брили, одевали по форме и старались придать всему приличную и по возможности однообразную наружность» [Селецкий: 293]. Итогом новой эпохи стала сцена прощания Бибилова накануне отставки, описанная историком университета в юбилейном томе: «В большом актовом зале Университета собраны были воспитанники гимназий. Вошел генерал-губернатор в сопровождении более 30 предводителей дворянства. <...> Все это облечено было в полную мундирную форму. Началась команда ученикам: «Ложись, садись, вставай, спи, храни». Когда все эти приказания без слов, послушно, как одним человеком, выполнены были целой массой молодого поколения, генерал-губернатор обратился к предводителям дворянства и, устремив на них свой многим памятный взгляд, сказал: «Смотрите! Вот что значит повиновение и вот как я учу детей ваших! Довольны вы?» И вся эта масса шитых дворянских мундиров в безмолвии отвесила низкий поклон» [Киев и университет: 33].

торством. Нас оправдывает то, что этой теме посвящено большое количество специальных работ в киевском журнале «Археологія» и в возобновленном историко-археологическом издании «Киевская старина» («Київська старовина»). Заметим лишь, что пристальное внимание к «киевским древностям» эпохи князей и первых христиан находилось в совершенном согласии с программой и просветительским пафосом киевской деятельности Николая — наследника «Великого просветителя» и «Возобновителя просвещения в том самом крае, из коего оно разлилось по всей России». Задачей и смыслом деятельности Археографической комиссии в Киеве стало «сохранение в западных губерниях русских древностей», каковое отныне призвано было служить «очевидным доказательством прав империи на владение страной, искони принадлежавшей племени св. Владимира» [Журба: 132, 1].

Если прежде киевской археологией занимались лишь одинокие романтические энтузиасты, вроде К. А. Лохвицкого, и мало поддержанный в своем «просвещенном любопытстве» митрополит Евгений (Болховитинов), то с начала 1830-х гг. археологические изыскания в Киеве принимают организованный, массовый, и — что важно — профессиональный характер.

В 1832–1833 гг. были «раскрыты» Золотые ворота (местонахождение их было установлено гораздо раньше, однако настоящие раскопки и церемония «открытия» произошла именно тогда, и Николай прошел между открытыми стенами). Тогда же, в 1834 г., была учреждена Археографическая комиссия в Петербурге и — год спустя — Временный комитет по изучению древностей в Киеве. Он просуществовал 10 лет, и в 1843 г. его сменила Временная комиссия для разбора древних актов. Музей при учрежденном университете Св. Владимира специально занимается раскопками в Старом городе, в совет входят митрополит Евгений и М. Берлинский. Лохвицкий отныне остался в тени: время дилетантов-одиночек прошло. В этом смысле характерно замечание позднейшего историка: «При Бибикове история с археологией по истине были модными науками в Киеве: ими увлекалось и киевское чиновничество и киевский beau-monde; волею-неволею увлекалось и польское дворянство» [Иконников: 270].

В это время были изданы четыре тома «Памятников политической и церковной истории Юго-Западного края в XV–XVIII ст.», три тетради «Древностей преимущественно киевской губернии», «Малороссийская летопись» и др. Ближе к концу николаевского царствования, в 1852 г., при университете был учрежден исторический архив.

В этом контексте следует вспомнить и о возобновлении старых фресок в Софии Киевской, осуществленном по настоянию Николая. Официальная церковь была против, митрополит Филарет заявил, что открытие в соборе древних изображений с двуперстным сложением руки у святых «повлечет староверов к поощрению в их лжемудриях». «Я, владыка, отвечал государю, не смотрю, как молятся, лишь бы молились. Ты любишь старину,

и я люблю. Теперь в Европе дорожат малейшей старинной вещью. А мы, возобновляя древнюю живопись, можем ли думать, что оказываем предпочтение староверам» [Иконников: 270].

Для сравнения: в румянцевскую эпоху и путешественники, и «любители древностей» с сожалением отмечали полное небрежение древностью и историей:

В Киеве сердце сокрушается, видя, каковое там господствует нерадение к древностям нашим. Никто ими не занят и всякий почти убегает об них разговора, боясь обозначить не токмо безпечность, но даже и то, что мало историю древних наших времен знают [ЧОИДР: I, 191–192].

О том же свидетельствовал в письмах президенту Академии художеств А. Оленину хранитель древних рукописей Публичной библиотеки, археограф А. И. Ермолаев, побывавший в Киеве в 1810 г.:

Мы путешествуем в стране плодородной, изобильной хлебом, но не древностями; здесь все новое. Этот край долгое время принадлежал Польше или составлял нашу Украину и беспрестанно был подвержен набегам татар, которым не учиться было грабить, жечь и разорять. О древних памятниках ранее Петра Великого и говорить нечего [КС 1998: № 3, 179].

Того же порядка скепсис находим в цитированном выше «Путешествии» митрополита Платона Левшина.

Между тем в Киеве 1830–1840-х гг. археологический пафос парадоксальным образом соединялся с энтузиазмом нового строительства. И то, и другое носило характер последовательной официальной политики, и не случайно «Чиновник V класса Лохвицкий» и «Генерал-губернатор граф Василий Васильевич Левашов» становятся «главными героями» местнопатриотической поэмы Григория Карпенко «Киев в 1836 году». Поэма представляет собою «прогулку в стихах» по старому и новому городу, стихотворные строфы (местами — элегические, местами — преисполненные одическим восторгом) перемежаются топографическими примечаниями и воспроизводимыми текстами «мемориальных таблиц». Прогулка начинается на «древних валах» Старокиевской части:

И представляется там взору
Остаток первой той святыни
Где монастырь святой Ирины
Чиновник Лохвицкий открыл... [Карпенко, Ландыши: 11]

Затем следует примечание: «Чрез дорогу напротив Софийского собора Чиновник V класса Лохвицкий открыл на валу <...>» и т.д. и знаменательная таблица:

Таблица взор мой поражает,
На ней написаны слова,
Прохожий всякий их читает...
И каждый раз читаю я:
По соизволению

Государя императора Николая I
Открыты из вала в 1832 году
Остаток Златых Врат
Сооружены при великом князе
Ярославе I
Около 1034 года по Рождеству Христову [Карпенко, Ландыши: 11].

После поэт перемещается в Новый город:

...Теперь же Киев украшают
Багато-планнные дома...
Кто Киев так везде исправил
И в обветшалых Горожан
Кто на развалинах поставил
Такой прекрасный новый план?
И кто домов таких строитель...

Торжественный ответ следует в нарушение рифмы и размера, но в согласии с пафосом:

Киевский военный губернатор граф Василий Васильевич Левашов [Там же: 22].

Итак, царствование Николая I для Юго-Западного края и, прежде всего, для Киева стало временем едва ли не самых глубоких и принципиальных преобразований. Политическая, социальная и культурная сферы были серьезнейшим образом реформированы. За несколько десятилетий из пограничного «отвоеванного у Польши» города Киев превратился в город «Русского духа», своего рода «умственную крепость». Многонациональный и многоконфессиональный Киев стараниями николаевской администрации стремительными темпами обращался в «православную столицу» и город «русской народности», — так, как понимал ее С. С. Уваров.

Формулу «народности» в уваровском смысле, как заметил однажды А. И. Миллер (см.: [Миллер 2007]), легче сформулировать от противного: Уварову не близки мыслители, которых традиционно связывают с этой идеей (Погодин, Шевырев), он не приветствует близкую Погодину и всему кругу журналов «Киевлянин» и «Москвитянин» идею «панславизма» (фактически наследующую популярному в Киеве движению «всеславянства»). «Народность» по Уварову (как тонко заметил Максимович — насаждаемая немцами «русская народность»³³) — это, прежде всего, русская национальность — не в этническом, но в культурном смысле, это национальное просвещение и национальная история. Поэтому такой важной акцией ста-

³³ О немецком происхождении уваровской «национальной идеи» см.: [Зорин: 337–374]. Оппоненты А. Зорина, как правило, оспаривают его версию происхождения сакраментальной «триады» по аналогии с французской «Свобода. Равенство. Братство». Однако принципиально, как нам кажется, указание на шлегелевскую формулу — общее происхождение, обычаи, язык и шишковскую: вера, воспитание, язык.

ло учреждение в Киеве русского университета, поэтому закрываются польские школы и открываются русские, поэтому в бывшей польской провинции учреждаются кафедры русской истории и русской литературы.

В этом свете характерна некоторая переакцентировка «киевской истории». Все историки 1830-х гг. создавали свои «Истории» в оппозицию Карамзину и его «Истории государства Российского». Но ближе других по духу к уваровской идее «национализации» русской истории был Н. Г. Устрялов.

В 1836 г. выходит диссертационное сочинение Устрялова «О системе прагматической русской истории». «Прагматика» здесь в значительной степени означает «ответ» на исторические и политические «вызовы». Устрялов формирует *национальный исторический нарратив*³⁴, основная идея которого состоит в том, что земли, еще в начале 1830-х гг. определяемые тем же Уваровым как «отвоеванные у Польши», на самом деле — «исконно русские земли», что малороссы и белорусы принадлежат «русской нации» и что, наконец, Великое княжество Литовское, под властью которого значительное время находился Киев, — тоже часть русской истории [Устрялов]. Фактически, это и есть востребованная временем альтернатива «Истории Русов».

Мы попытались показать в этой главе, что городская жизнь многонационального, многоконфессионального и все же польского по преимуществу Киева в 1830-е гг. коренным образом меняется, и одновременно меняется («переписывается») его история. Она перестает быть баснословной по мере того, как Киев перестает быть всего лишь «воспоминанием о великом городе». У николаевского Киева появляется «лицо», это — киевский военный губернатор, а затем и попечитель учебного округа гр. Д. Г. Бибииков. Своеобразный итог этой эпохе в начале XX в. подвел автор лучшей из «киевских типологий» Н. А. Лесков. Он так определяет общий дух «Печерских антиков»:

Тон везде веселый, ровный и вовсе без всякой тенденции, кроме моей органической ненависти к бибииковскому нахальству. Как русский, я ценю его твердость, но как человек я его считаю отвратительным [ИВ 1908: Т. 10, 166–167].

Но киевские рассказы Лескова — это уже следующая страница «киевской литературы». В начале XIX в. «киевские тексты» по преимуществу принадлежат области «исторического баснословия», о котором пойдет речь в следующей главе.

³⁴ Определение А. И. Миллера: «Он <Устрялов. — И. Б.> предлагает формулу русской истории как национального нарратива в прямой оппозиции к Карамзину. Он говорит, что Карамзин из-за своей сосредоточенности на государстве и династии оказывается совершенно бесполезен в споре с поляками. А спор с поляками в 30-е гг. — прежде всего, спор о том, кому и на каких основаниях принадлежат территории современных Украины и Белоруссии» [Миллер 2007].

ГЛАВА 2

КИЕВСКИЕ СЮЖЕТЫ В «ИСТОРИЧЕСКОМ БАСНОСЛОВИИ» КОНЦА XVIII – ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX вв.

Как мы уже указывали во Введении, в предромантическую эпоху, в конце XVIII – начале XIX вв. киевское литературное пространство в русском контексте мыслится, главным образом, как мифологическое и баснословное. Старокиевский, днепровский локус обретает условность театральной декорации и делается очевидной принадлежностью волшебной оперы и сказочной поэмы. Характерно, что эта идея «баснословного Киева» распространялась и на тексты с заведомо исторической интенцией. Здесь речь пойдет о причинах, контекстах и основных сюжетах киевского «исторического баснословия».

2.1. Старокиевские времена в ранней российской историографии

Если мы обратимся к ранней русской историографии, то обнаружим, что в ее первых опытах — от Филиппа Дильтея и вплоть до Татищева — время историческое еще не вполне отделяется от времени мифологического и библейского. В этом смысле характерны обязательные для ранних историков «периодизации», открывающиеся, как правило, временами «баснословными». Так, например, Дильтей выделяет семь веков, причем первые шесть принадлежат истории ветхозаветной, и лишь последняя седьмая берет начало от Рождества, т.е. являет новую (новозаветную историю) [Дильтей: 1, 9–23]. «Ядро Российской истории» А. И. Манкиева (1715) начинается со времен Адамовых и заканчивается Полтавской битвой [Манкиев]. Но уже Шлецер отделяет времена библейские от собственно исторических и историческую эпоху открывает Римом [Шлецер: 66–69]. Заметим, что в этой общей «хронологии» времена «темные», «неподлинные» и мифологические предшествуют собственно истории. Причем времена исторические всякий раз придвигаются вперед, все более приближаясь к настоящему моменту³⁵.

В екатерининской историографии появляется некая символическая граница, «начало», и связывается оно с фигурой Рюрика. В «Записках, касающихся Российской истории» Екатерина выделяет пять эпох: первую — до Рюрика, вторую — от Рюрика до пришествия татар, третья, соответствен-

³⁵ Подробнее о Шлецеровских «эпохах» и других ранних периодизациях см.: [Алпатов: 32–33; Артемьева: 15–24].

но, до изгнания татар, затем — от изгнания татар до восшествия на престол Михаила Федоровича, и последняя, пятая эпоха — романовская — «от 1613 до днесь». Замечательно, однако, что в «первой эпохе российской истории» Екатерина различает три времени — по «источнику сведений» и по достоверности известий. И здесь имеем времена, о которых известно из Святого Писания, а также времена, известия о которых «баснословные», или «баснословные, но смешанные с истиной» [Екатерина II: I, 2–4].

Самое известное из подобных «разделений на эпохи» — шлецеровское, оно, как мы заметим, идеологизировано и ориентировано на некий политический запрос. Здесь пять эпох, первые две, принадлежащие «старокиевским временам» — «Россия рождающаяся», от призвания варягов до смерти Владимира, и «Россия разделенная». Затем следуют «Россия угнетенная», «Россия победоносная» (от Ивана III до Петра) и, наконец, «Россия цветущая» [Шлецер: 5].

Особняком стоит ломоносовская периодизация, поначалу не включавшая в себя времена «до Рюрика», затем, когда Ломоносов приступает к написанию «Древней Российской истории», эти «прежде сомнительные времена» становятся первой ее частью. Вторая часть — период относительного единства древнерусского государства — заканчивается смертью Ярослава и «разделением самодержавства российского». Далее следует удельный период «до Батыева нашествия», и последняя глава — «татарское владычество». «Древняя история» Ломоносова завершается эпохой Ивана III [Ломоносов: VI].

Так или иначе, исторические периодизации редуцируются. У Татищева имеем четыре эпохи [Татищев], у Карамзина — три, однако «древняя история» Татищева это история «до Рюрика», для Карамзина «древняя история» — история «удельная», т.е. фактически — от Рюрика до Ивана III. «Новая история» по Карамзину начинается с Петра, и это история гражданская [Карамзин ИГР: I, 5].

Для нас в этой выстраиваемой последовательно исторической идее важна универсальная аналогия, прослеживаемая в противопоставлении времен баснословных и исторических, при этом начала истории относятся к временам баснословным. Кажется, на литературные сочинения о древней киевской истории идея эта так или иначе повлияла, по крайней мере, старокиевские времена часто именуются «баснословными», и это служит основанием и оправданием разного рода «вымыслов». Ср. замечание Батюшкова об «Оскольде» М. Н. Муравьева:

Действие происходит в России во времена отдаленные, которые поэту столь удобно украшать вымыслами и цветами творческого воображения [Батюшков: 60].

И того же порядка признание встречается у Жуковского в письме А. И. Тургеневу о замысле поэмы «Владимир»:

...Сказки и предания приучили нас окружать Владимира каким-то баснословным блеском, который может заменить самое историческое вероятие [Жуковский 1960: IV, 469–470].

Наконец С. С. Уваров, ссылаясь на свои беседы с Жуковским о той же поэме «Владимир», определяет хронологию русского «рыцарского эпоса», несколько отодвигая его во времена дохристианские:

...Зачем, я говорил ему, не избрать эпоху древней нашей истории, которую можно назвать эпохою нашего рыцарства, в особенности эпоху, предшествовавшую введению христианской религии? Тут вы найдете в изобилии все машины, нужные к поэме. В этой эпохе история сопутствуема баснословием; поэт может произвольно черпать из той и другой... [Чтения в Беседе 1815: 17, 64–65]³⁶.

Эта позиция, видимо, характерна и для Н. М. Карамзина, который в статье «О случаях и характерах в российской истории, которые могут быть предметом художеств» (1802) настойчиво рекомендует поэтам и художникам обратиться именно к временам Святославовым. Князя-язычника именует он «прямодушным рыцарем», столь «сильно действующим на воображение» [Карамзин: II, 191].

В принципе, идея о границе между временами историческими и временами баснословными возникает тогда, когда речь заходит о границах вымысла и о вольностях поэтического воображения. Когда же речь заходит об истории гражданской и политической, вопрос о началах ставится иначе. Во-первых, речь идет о некоем фиксированном начале³⁷ — о призвании варягов. Проблема из академической превращается в идеологическую. Здесь характерен не столько спор Ломоносова с Миллером, Шлецером и Байером об этнической принадлежности Рюрика, сколько просветительская проблема начала власти как таковой: получил Рюрик власть «миром» или узурпировал ее, была эта власть абсолютной или ограниченной правами аристократии.

³⁶ Сходным образом выглядит «программа» «путешествия по древней первобытной России», составленная в 1816 г. Ф. Н. Глинкой для книги, подобной популярному «Путешествию младшего Анахарсиса» Бартеlemi: «...Пусть нарисует полную картину обрядов языческого богослужения и подле нее выставит другую: картину священную и величественную водворения веры христианской. <...> Пусть, переменя слог, представит почетный пир князя Владимира, Солнышка Святославича. Пусть введет нас во светлые гридни княжеские, покажет нам веших боянов, могучих богатырей, храбрых витязей...» [Глинка Ф.: 224]. (Указано Н. Н. Мазур). Близкий этому замыслу проект популярной детской книги по российской истории осуществит двадцать лет спустя А. И. Ишимова.

³⁷ Ср. во «Вступлении в настоящую историю России» Х. А. Чеботарева: «Российская история, какое счастье для историка! Не имеет баснословного времени, т.е. она не подвержена ни басням, ни преданиям, ни мифологическому хаосу» (цит. по: [Артемьева: Приложение, 216]).

В рамках нашей темы отметим, что злободневные вопросы гражданской и политической истории и соответствующие им сюжеты (здесь — круг сюжетов, связанных с Вадимом, и позже — с Марфой Посадницей) группируются вокруг Новгорода. В новгородских сюжетах чаще всего встречаем и параллели с Грецией и Римом. Что же до сюжетов из старокиевской истории, то здесь на первый план выступает крещение, и в этом смысле Киев становится центральным локусом «церковной» (по Татищеву) истории. Неслучайно «вторым городом» в «киевских текстах» этого ряда выступает Константинополь (Царьград).

История «светская» и сюжеты, с нею связанные, также главным образом предполагают участие князя Владимира. В этом случае он выступает не «Крестителем Руси», но Владимиром Красное Солнышко, киевским аналогом короля Артура (вариант: Карла Великого) и персонажем галантных романов, где история идет об руку с баснословием. Большинство героев — кроме Владимира и Рогнеды — плод фантазии сочинителей, и этот «рыцарский» массив «киевской» литературы напрямую примыкает к той сказочно-богатырской линии, завершением которой должен был стать ненаписанный в конечном счете «Владимир» Жуковского, а стала пушкинская «Руслан и Людмила». О программе «Владимира» Жуковский пишет сначала в процитированном выше письме А. И. Тургеневу, и затем уже в стихотворной форме в послании Воейкову:

Я вижу древни чудеса:
Вот наше солнышко-краса
Владимир князь с богатырями.
Вот Днепр кипит между скалами.
Вот златоверхий Киев-град.
И бусурманов тьмы, как пруги,
Вокруг зубчатых стен кипят... [Жуковский 1960: I, 191].

2.2. Рекомендованные «перспективы» исторических сюжетов: «случаи и характеры из Российской истории»

Коль скоро нас занимает сейчас не столько «сказочная», сколько историческая линия, мы обратимся к замечательному в своем роде жанру — «перспектам» исторических сюжетов, рекомендательным спискам «случаев и характеров из русской истории», популярным в интересующую нас эпоху. Обращение исследователей к этой теме, как правило, связано с изучением процесса формирования национальной идеологии [Киселева 2004] и исследованием генезиса популярных поэтико-идеологических концептов [Лейбов, Осповат]. Начало этому «жанру» положил Ломоносов, составив первый в своем роде перечень — «Идеи для живописных картин из русской истории», предназначенный для недавно учрежденной Академии Художеств. Ломоносовский перечень послужил образцом для после-

довавших в начале XIX в. рекомендательных списков. Поводом для их создания стало внесенное в 1802 г. президентом Академии Художеств гр. Строгановым дополнение к уставу Академии, в котором рекомендовалось предлагать воспитанникам темы из отечественной истории. Карамзин первым откликнулся на этот призыв, его записка «О случаях и характерах в Российской истории, которые могут быть предметом художеств» опубликована в 6-й книжке «Вестника Европы» (1802), имеет подзаголовок «Письмо к господину N. N.» и обращена к гр. Строганову. Непосредственной реакцией на карамзинский «перечень» стали «Критические примечания, касающиеся до древней Славяно-Русской Истории», присланные из Геттингена А. И. Тургеневым и с некоторой задержкой напечатанные в 6-м номере «Северного вестника» (1804). Затем в 1807 г. отдельным изданием выходит самый полный из подобного рода «перечней», посвященный воспитанникам Академии художеств: «Предметы для художников, избранные из Российской истории, Славенского баснословия и из всех русских сочинений в стихах и в прозе» А. А. Писарева. Пусть не в этом ряду, но в этом контексте следует читать т.н. «текст истории» М. Н. Муравьева. В этот «текст истории» (по определению В. Н. Топорова) входят «Разговоры мертвых» и «Письма к молодому человеку о предметах, касающихся истории и описания России». Сходную функцию выполняли «исторические пантеоны» «Храм славы российских ироев...» П. Львова и «Герои русские за 400 лет» Г. В. Геракова. Наконец, едва ли не самый поздний и, в известном смысле, итоговый текст этого ряда — погодинское «Письмо о русских романах» («Северная лира на 1827»), где речь идет все о тех же «идеях», «случаях и характерах», годных для исторического (читай: вальтерскоттовского) романа [Погодин]. Погодинское «Письмо...» подвело итог определенному периоду художественного освоения древнерусской истории и обозначило новую перспективу — перспективу «исторического романа».

Что же до первого — «пиитического» (по Погодину) периода (конец XVIII — начало XIX вв.), то история в большинстве случаев шла здесь об руку с мифологией («баснословием»), «историческая повесть» находилась в той же плоскости, что и сказка. «Русские сказки» и подобные им популярные сочинения Чулкова, Попова и Левшина находились в прямой зависимости — жанровой и сюжетной — от западноевропейского «галантного романа», и из того же «баснословного» источника брали свое начало первые опыты несостоявшегося «русского эпоса» — сказочно-богатырские поэмы Хераскова и Львова, Карамзина и Радищева. Завершением этой линии — поэтического воссоздания исторически не существовавшего «русского Средневековья», как уже говорилось, — должен был стать «Владимир» Жуковского, но стала пародическая поэма Пушкина.

Прежде чем говорить об отдельных сюжетах, их генезисе, разночтениях и полемике внутри собственно «жанра» рекомендательных списков, мы

выделим некоторые позиции и тематические узлы, общие для всех «перечней» и «пантеонов» и так или иначе получившие художественное развитие. Точно так же мы выделим сюжеты, настойчиво «рекомендованные» в тех или иных (едва ли не во всех!) списках, и попытаемся понять, почему они оказались менее востребованными адресатами «проспектов».

И коль скоро речь пойдет о «рекомендованных сюжетах» для художников, заметим, что в интересующую нас эпоху литературоцентризм еще не сделался безусловной русской культурной реальностью, и смыслообразующие парадигмы традиционно задавали другие художественные системы, главным образом, «зрелищные» — это театр и изобразительное искусство. Российская Академия художеств создавалась в середине XVIII в., за полсотни лет до зарождения всевозможных литературных «обществ», фактически, она была первой и, до определенного момента, единственной нормативной художественной институцией³⁸.

В связи с доминирующей ролью изобразительного искусства в классицистическую эпоху определенные стилистические тенденции, нормы и законы жанров, присущие «высокому классицизму», оказывали влияние на общую культурную ситуацию и на литературную жизнь в том числе.

2.3. Сюжеты о князе Владимире

2.3.1. «Владимир перед Рогнедою» А. П. Лосенко

Как мы уже указывали выше, центральным в киевском комплексе исторических и квазиисторических текстов стал сюжет крещения, соответственно главным героем вновь складывающегося «киевского цикла» становится князь Владимир.

В этой главе мы обратимся к «исторической живописи». Будучи ведущим жанром «академического» классицизма, она в равной степени включала в себя сюжеты из античной, библейской и светской истории, и они не столько противопоставлялись, но скорее уподоблялись и подчинялись общим требованиям классицистической эстетики³⁹. В центре картины исторического живописца изображался герой — античный, библейский или исторический. По принципам художественным они ни в коей мере не различались. Они отвечали идеальным пропорциям греческих образцов, на полотне, как на сцене, они разыгрывали характерные для классицистической трагедии конфликты страсти и разума, чувства и долга, при этом фо-

³⁸ Российская Академия наук и предшествовавшее ей «Российское собрание» (1735–1740), в которое, в частности, входили В. К. Тредиаковский, М. В. Ломоносов и В. Е. Аодуров в большей степени занимались нормализацией языка.

³⁹ Подробнее о декларации такого рода принципов в сочинениях членов ВОЛСНХ см.: [Булкина 2008: 86].

ном служила театральная декорация, а в роли исторических героев в буквальном смысле выступали ведущие актеры эпохи.

Именно так обстояло дело с историей создания одной из первых картин на сюжет из отечественной истории — полотном А. П. Лосенко «Владимир перед Рогнедою» (1770). Тема была задана художнику Советом Академии для получения звания академика. В программе значились эпизод из «Древней Российской истории» Ломоносова и соответствующие выписки из истории Щербатова, из Несторовой летописи и из Синописа. «Дело» о «Программе, заданной художнику Лосенкову» [РО РНБ. Архив Академии Художеств. Д. 46] содержит «программу» и оригинальное «изъяснение» сюжета.

По сути, программа представляет собой сокращенный пересказ соответствующего эпизода из ломоносовской «Истории». Дословно у Ломоносова сюжет выглядит так:

Утвердясь на новгородском владении и уже в готовности итти войною на Ярополка, посылает Владимир к полотскому князю Рогвольду, чтоб ему отдал дочь свою Рогнеду в супружество. Сей союз праведно казался Владимиру быть полезен в обстоятельствах важного предприятия. Испытав склонность дочери своей, Рогвольд услышал, что лучше желает быть за Ярополком, а о Владимире сказала, что не хочет разуть от рабы рожденного <...>. Гордым сим ответом раздраженный Владимир подвинул всю свою силу на Полотскую землю и скоро взял столичный город силою. Рогвольд с двумя сынами лишен жизни; высокомысленная Рогнеда неволею с Владимиром сочеталась и пошла к Киеву... [Ломоносов: VI, 249].

Перед нами типичный для классицистической трагедии конфликт «праведной пользы» и несправедливых страстей. Однако Лосенко в своем «Изъяснении» находит в этой программе «5 разных сюжетов»: Владимир и Рогвольд, взятие Полоцка, «лишение жизни» Рогвольда и сыновей его, «первое свидание Владимира с Рогнедою» и «бракосочетание его с нею». В конечном счете, из пяти Лосенко выбирает один, который ни в одном из исторических источников не «прописан», — это «первое свидание Владимира с Рогнедою»:

В программе <...> Владимир на Рогнеде женился против воли ее, когда же он на ней женился, то должно чтоб он ее и любил. Почему я его и представил так как любовника, который видя свою невесту обезчещену и лишившуюся всего, должен был ее ласкать и извиняться перед нею, а не так как другие заключают, что он ее сам обезчестил и после на ней женился, что мне кажется очень ненатурально, а ежели же и то было, то моя картина представляет как только самое первое свидание (цит. по: [Каганович: 152]).

Вероятно, в «выписках» из разных источников Лосенко пытался найти подтверждение идее о галантном князе-победителе, женившемся на Рогнеде не с тем, чтобы наказать ее за «высокомыслие» и заставить «разуть от рабы рожденного», но потому, что «он ее любил». Ничего похожего ни

у Нестора, ни тем более у Щербатова найти он не мог, и, тем не менее, Владимир на этом первом историческом полотне — кавалер, «любовник», а не воин. Композиция исключительно театрализована, притом лишена присущей высокому классицизму героической патетики и представляет, главным образом, некий галантный ритуал: Владимир куртуазно склоняется перед Рогнедой, та томно закатывает глаза. Фон — покои полоцкого князя — писались с интерьеров Академии, костюмы — условно театральные, вероятно, были заимствованы из сумароковского «Вышеслава». Наконец, позировал для этой картины близкий друг Лосенко актер И. И. Дмитриевский⁴⁰.

Нас здесь более всего занимает выбор сюжета. Академия составляет «Программу», предложив для нее один из эпизодов ломоносовской «Истории». В написанных несколькими годами ранее, специально для Академии, «Идеях для живописных картин из русской истории» Ломоносов излагает несколько сюжетов, связанных с Владимиром, но «полоцкого» сюжета там нет. У Ломоносова находим сюжеты о крещении: сокрушение идолов, совет от духовенства, Владимир прощает вины разбойникам. Это самый популярный в XVIII в. идеологический и государственный концепт, определивший, в конечном счете, образ Владимира-крестителя Руси так, как он сложился в «высоких жанрах», начиная с «трагедокомедии» Феофана Прокоповича. Второй сюжет связан с Рогнедой-Гориславой, но предполагает совершенно иную картину, «философического рода». Предмет ее — мщение и прощение:

...Горислава, хотя отмстить обиду и смерть своего отца и братьев, умыслила князя сонного зарезать, но он, по случаю проснувшись, схватил ее руку с ножом и велел готовиться на смерть. <...> Как Владимир пошел к ней в спальню, чтобы умертвить, малолетний сын его Изяслав, от Гориславы рожденный, по научению материну внезапно выскочил из потаенного места с обнаженною саблею и в слезах сказал: «Мать моя не одна. Я ее должен защищать, пока жив. Убей меня прежде, чтобы я смерти ее не видел». Владимир умилился опустил

⁴⁰ Первый историк Академии Художеств П. Н. Петров ссылаясь на биографическую легенду, согласно которой Дмитриевский позировал для образа Рогнеды: «Дмитриевский, наряженный Рогнедой и убранный руками самой Императрицы, гордился даже страстностью выражения лица своего, служившего прямою моделью художнику» [Петров 1864: 151]. Некоторые основания для такой легенды вероятно существовали. Однако советские историки живописи опирались на свидетельство А. Оленина о том, что Дмитриевский позировал для образа Владимира, и пытались доказать это, ссылаясь на якобы имеющее место портретное сходство. Между тем, очевидно, что никакого портретного сходства с Дмитриевским ни у Владимира, ни у Рогнеды нет: лица героев условны, «идеальны» и лишены какой бы то ни было портретности. Театральная экспрессия, как это и принято в классицистической живописи, заключена в позах и жестах. Не исключено, что Дмитриевский представлял обоих персонажей.

руки и после уволил Гориславу с сыном на удел в Полоцк, в ее отчину [Ломоносов: VI, 368–369].

Этот сюжет попадает во все последующие «проспекты» и делается предметом полемики. Карамзин не упоминает об Изяславе, предлагая думать, что Владимира трогает рассказ Гориславы о перенесенных ею несчастьях; по Карамзину, это сюжет о мести язычницы и раскаянии христианина (что, к слову сказать, составляло сюжет трагедии Хераскова «Идолопоклонники, или Горислава», 1782). А. И. Тургенев настаивает на «исторической верности» и возвращении к ломоносовской «картине»: «Не слезы прекрасной Гориславы тронули Владимирово сердце <...> но юный Изяслав <...> В досаде и слезах вскричал он только: кто тебя здесь поставил?» [Тургенев 1804: 281]. Однако Академия выбирает другой сюжет. Эпизод о «разорении Полоцка» содержал множество разноплановых возможностей: столкновение страстей, батальные сцены и т.д. Но менее всего здесь можно было предположить то чувствительно-куртуазное развитие сюжета, которое находит и обосновывает в своем «Изъяснении» Лосенко. Этот сентиментальный акцент «Изъяснения» менее всего ожидаем в отнюдь не «сентиментальном» историческом сюжете о «разорении Полоцка». Более того, герой в этом «установочном» полотне российской исторической живописи подозрительно напоминает романых персонажей.

Принято думать, что близость Лосенко к сумароковскому театру и его увлечение трагедией каким-то образом повлияли на его опыты исторической живописи. Академическая программа фактически содержала сюжет героической трагедии: с одной стороны, рациональная государственная необходимость — именно так историки толковали завоевания Владимира и «праведную пользу» от союза с дочерью Рогвольда, с другой — любовное предпочтение высокомерной полоцкой княжны, уязвленная гордость «сына рабыни», насилие и унижение.

В основании идеологического комплекса, сложившегося вокруг равноапостольного и «единодержавного» князя Владимира в XVIII в., лежал образ просветителя Руси, мудрого политика и реформатора. Именно так принято было понимать Владимира, начиная с одноименной «трагедокомедии» Феофана Прокоповича; таким рисовали его историки — от Ломоносова до Щербатова⁴¹. В этой ситуации Лосенко парадоксальным обра-

⁴¹ О месте Владимира, о создании его культа в петровскую, и затем в елизаветинскую эпоху см.: [Погосян 2005]. Отдельного внимания в этой связи заслуживает роль Феофана Прокоповича и его трагедокомедии «Владимир». К сожалению, подробная история вопроса выходит за рамки этой работы. Укажем лишь, что трагедокомедия, как большинство текстов Феофана, была написана «на злобу дня» и носила характер публицистический. Под Владимиром-просветителем угадывался Петр, а под его противниками, суеверными жрецами — оппозиционное духовенство. В этом контексте более поздняя аналогия «Вла-

зом уходит в сторону и делает Владимира — тирана и завоевателя — героем галантного романа. Если бы картина была написана несколько десятилетий спустя, когда «рыцарско-романический» канон Владимира уже утвердился, Лосенко всего лишь находился бы в русле общей тенденции. Однако в середине XVIII в. образ князя Владимира в «высоких» жанрах вряд ли мог предполагать подобные коннотации.

Быть может, исключение составляла «Российская история жизни всех древних от самого начала государей...» Эмина, где аналогом Владимира становится не Петр и не Карл Великий, но царь Соломон, притом акцент делается не на мудрости древнего царя, но на его любовных подвигах.

2.3.2. Владимир — «северный Соломон»: «Российская история...» Ф. Эмина и возникновение волшебнo-рыцарского романа на сюжеты киевского цикла

Уподобление Владимира Соломону содержалось и в Несторовой летописи. Эмин делает его ключевым, притом любострастие Владимира оказывается, в такой интерпретации, причиной и поводом главного сюжета киевской идеологии — «выбора вер» и собственно Крещения:

Утопающий в роскошах, множество жен и наложниц имеющий, и каждой жены веру иметь, наподобие Соломона желающий, Владимир не только разным поклонялся идолам, но и разные веры по склонности своей и женам, и наложницам наблюдать хотел, о чем узнав, разные пограничные народы спешили в Российское государство, каждый из них на свою веру желая обратить Владимира [Эмин: 308].

В этой — самой неканонической из всех «Историй» — кроме открытой полемики с Ломоносовым и «злободневной» апологии женского правления (тщеславному и похотливому Владимиру здесь противопоставлялась истинная просветительница Руси Ольга), выходила на первый план та часть «Владимирского» свода, которая предполагала легендарное и романтическое развитие. Такое «пересечение» Лосенко с автором «Эрнеста и Доравры» знаменательно, однако, как мы попытаемся здесь показать, Лосенко не столько разрушал некий исторический канон, сколько утверждал иной — баснословный. И гораздо более характерным представляется другое совпадение: «Владимир перед Рогнедою» был выставлен в Академии в том же 1770 г., когда вышли в свет «Славенские древности, или Приключения славенских князей» М. И. Попова. Если прежде в чулковском «Пересмешнике» европейская новеллистическая структура была «славянизирована» на уровне имен, притом что в жанровом смысле чулковские «сказки» приближались к авантюрно-плутовскому роману, то у Михаила Попова рыцари обращаются в «славенских князей», и его «Славенские древно-

димир-просветитель» — «Николай — возобновитель просвещения» и, соответственно, Николай — Петр приобретает новые коннотации.

сти» уже в чистом виде — волшебно-рыцарский роман с элементами утопии. Наконец, в чуть более поздних «Русских сказках» Левшина фигурируют не вымышленные князья-рыцари (вроде Вельдюзя или Трухтраха), но былинные герои «киевского цикла», действие из «баснословных» дохристианских и до-киевских времен переносится во времена Владимира. И это не означает «историзации» авантюрного материала, наоборот: времена исторические отныне «отдаляются», становясь «баснословными».

Акцент в оппозиции «История — Басня» сдвигается, и если у Эмина события баснословные подаются как исторические, тому же Чулкову это кажется смешным и неуместным, а Попова всерьез заботит, чтоб читатели «не чаяли найти» в его книгах «важные исторические известия о наших древностях». В конечном счете, через несколько лет, в 1778 г., Попов переиздает свои «сказки» под новым титулом и с «предуведомлением» о том, что «царствуют здесь одни вымыслы забавные...» и что «старый титул, как соблазнительный, превращен в Старинные диковинки, по любимой некоторых присловице Старина что диво...» [Попов: 309].

О генезисе и социальных предпосылках «русских сказок» и русской массовой литературы написано немало содержательных работ (см.: [Сиповский 1910; Азадовский 1958; Шкловский; Сперанский; Плюханова] и др.). Нам остается заметить, что авторы, близкие к театральным кругам (и, как М. Попов, непосредственно входившие в «елагинский кружок»), использовали т.н. «прелагательный» принцип обращения с материалом: перелагали авантюрно-рыцарский роман на «славенские нравы».

Но коль скоро речь о сюжетологии, отметим, что именно в 1770-е гг. возникает столь очевидная впоследствии «легендарная» и сказочная тенденция, — «баснословный блеск» вокруг образа князя Владимира, а одной из главных пружин сюжета становится любострастие. В этом смысле характерна написанная полтора десятилетия спустя «масонская поэма» Хераскова. Она посвящена «выбору веры» (каноническая тема высокого Владимирского «свода»), однако интрига строится на греховной слабости князя, и пружиной сюжета становится все та же Эминова аналогия:

Но славой окружив и пышностию трон,
Владимир под венцом был падший Соломон [Херасков: 3].

Со ссылкой на Хераскова эта аналогия («северный Соломон во дни языческих заблуждений») несколько раз повторена в «Путешествии в полуденную Россию...» В. Измайлова, в том числе и при упоминании бедствий Гориславы, «жертвы Владимирова сластолюбия» [Измайлов, Путешествие: 41, 60]⁴².

⁴² Измайлов апеллирует к Хераскову, но, безусловно, подразумевает карамзинский «проспект» сюжетов: «Но простил ли Владимир Рогнеду? Стыдитесь спрашивать, если вы имеете сердце. Живописцы, поэты, и ты, Певец Владимира! Не мне, но вам надлежало писать сию картину» [Измайлов, Путешествие: 63].

В «исторических сочинениях» на рубеже веков полоцкий эпизод довольно популярен. Причем, вопреки «рекомендательным спискам», в повестях 1790–1810-х гг. чаще встречаем «сватовство Владимира», «баснословный» сюжет лосенковской картины, а не «покушение Гориславы», — философический предмет, вошедший во все проспекты и многократно там оговоренный. Притом выбор делается в пользу лосенковского сентиментально-галантного прочтения. По этому пути идет В. Т. Нарезный в «Рогвольде» [ПиППВ 1798: Ч. 20], где оссианические пейзажи накладываются на атрибутику рыцарского романа, а Владимир из жестокого завоевателя обращается в раскаявшегося жениха и предающегося «мечтанию» «северного героя».

В повести Николая Арцыбашева «Рогнеда, или Разорение Полоцка» [СВ 1804: Ч. 2] от настоящей истории остались лишь имена, все прочее — баснословие и некий вполне оформившийся сюжетный канон галантно-рыцарского романа, где действующие лица — Владимир и его богатыри. Замечательна характеристика Владимира: «мужественный в битвах <...> по женолюбию последний из человеков». Соперника Владимира зовут Руальд, Владимир дважды встречается с ним в обличье таинственного незнакомца, однажды — спасает, в другой раз вступает в единоборство. Смертельно раненный Руальд произносит чувствительный монолог и уступает Рогнеду Владимиру.

Николай Арцыбашев — один из активных членов ВОЛСНХ, и его квазиисторические опыты следует читать в одном ряду со «славянскими» поэмами А. Х. Востокова. «Галантный» сюжет арцыбашевской «Рогнеды» совпадает с перипетиями «богатырской повести» «Светлана и Мстислав», которую Востоков читал на заседании ВОЛСНХ в феврале 1802-го (опубликована она была лишь четыре года спустя). Соперником Владимира в любовном поединке выступает его собственный сын Мстислав, Владимир и здесь оказывается таинственным рыцарем, сначала — спасителем, затем — противником. Чувствительный монолог в конце произносит сам Владимир, раскаявшийся «в страсти злой» и уступивший сыну прекрасную Светлану. Поединок отца с сыном, вероятно, аллюзия на Оссианова «Картона» (см.: [Левин 1980]).

Таинственным рыцарем «под забралом» впервые является Владимир в анонимной повести «Рогнеда». Замечательна «прочитанная по Лосенко» сцена любовных клятв и «извинений»:

Владимир, исполнив обет разорением Полоцка, делил в душе своей горести Рогнедины, которых он был виновником. <...>

— Любовь, может быть, смягчит жало твоей скорби. Клянусь: каждый миг буду угадывать и предупреждать твои желания; прежде камень всплывет и хмель потонет, нежели любовь моя изменится [ВЕ 1820: № 6, 85].

Клятвы галантного рыцаря выдают в нем «северного героя». И того же происхождения, надо думать, возникающие в этом тексте «тени предков».

Вначале Ярополк умоляет тень родительскую (Святослава) сопутствовать ему в войнах, затем, ближе к развязке, тень Рогвольда является Рогнеде и призывает ее к мщению:

Однажды <...> нечто похожее на пар, холодом зимы ощущаемый, мелькнуло мимо Рогнеды. «Несчастливая!» вещал ей голос, Ты зришь перед собою неуспокоенную тень умершего, тень — отца твоего!» [ВЕ 1820: № 6, 92].

Далее следует «рекомендованный сюжет» о мести Рогнеды и о прощающем ее Владимире. Незнакомый автор, вслед за Херасковым и Карамзиным, дает понять, что месть — добродетель язычников, тогда как прощение — добродетель христианина: Владимир отправляется за советом к христианскому старцу, после чего прощает Рогнеду.

Позже, в 1820–1830 гг., акцент «полоцкого сюжета» вновь переносится с баснословного «сватовства Владимира» на «рекомендованную» историю о мести язычницы и прощении христианина. Сюжет этот в свое время разрабатывался в русской трагедии, «Идолопоклонники...» Хераскова восходят к «Владимиру Великому» Ф. Ключарева. Вероятно, в этом ряду должна была находиться дошедшая до нас в отрывках трагедия Андрея Муравьева «Владимир» (другое название — «Падение Перуна»).

Муравьев признавался, что изобразил Рогнеду «дикой и страстной» язычницей. Пейзаж у него — оссианический, богатыри — «северные герои», о времени действия свидетельствует реплика Ильи Муромца:

Все ныне замерло, все дремлет в тяжком сне
Князь битвы позабыл, нет слуха о войне.
Владимир верою занялся лишь одною... [Атеней 1830: Ч. 1, 262].

Если прежде реалии оссиановых поэм переносились в старокиевские сюжеты по логике «баснословия», как дела давно минувших дней⁴³, то несколько позже, под влиянием Карамзина, те же реалии определяют конфликт язычества и христианства, а «северный герой» становится синонимом языческого варвара. Ср.: «С варварством, свойственным любому Норманну, Владимир силою увлекает Княжну Полоцкую делить с ним трапезу и ложе» [ВЕ 1820: № 6, 89].

⁴³ Ср., напр., «народную балладу» Федора Иванова «Рогнеда на могиле Ярополка» (1808). Годом прежде Федор Иванов переложил «русским складом» «Плач Минваны». Рогнеда оплакивает своего героя в том же шотландском пейзаже:

Вот те холмы величавые,
Прахи храбрых опочинут где;
Вот и камни те безмолвные,
Мхом седым вокруг поросшие.
Вижу сосны те печальные,
Что склоняют ветви мрачные
Над могилой друга милого... [РВ 1808: Ч. III, № 9, 383–384].

Особняком в этом ряду стоит рылеевская «Рогнеда» («Думы», V): как бы минуя «случай Лосенко» и сложившуюся вслед за ним баснословно-сентиментальную инерцию, Рылеев пытается вернуть «исторический предмет» высоким жанрам. Он сопрягает элементы оды, классицистической трагедии и большой «северной элегии». Баснословного «шлейфа» как не бывало, идеальный монарх Рогвольд противопоставлен «тирану» Владимиру, Рогнеда одержима языческой мстью («веленье Чернобога»), однако речи ее восходят к риторике просветительской оды:

С какою б жадностию я
На брызжущую кровь глядела,
С каким восторгом бы тебя,
Тиран, угасшего узрела!.. [Рылеев: 124]

Жанровый эксперимент породил известную дискуссию (см.: [Мордовченко: 82–84]), но вряд ли почитался за удачу и развития не получил. В конечном счете, как видим, в 1820–1830-е гг. верх берет «рекомендованный сюжет» в карамзинском прочтении: «дееписатели» предпочитают историю о мести и прощении, истолкованную как конфликт вер и противоположение языческой дикости христианскому милосердию.

Итак, с известного момента жанровая грань между Историей и Басней проходит через эпоху Владимира: пора «языческих заблуждений» окружается «баснословным блеском», и лишь христианская история дает пищу для сочинений в историческом роде. Баснословные времена не годятся для «романов в роде Вальтера Скотта»: в них недостает «нравов, общежития, гражданственного и домашнего быта», всего того, что требуется для прочтения истории «домашним образом».

2.3.3. «Аскольдова могила» М. Загоскина

В качестве иллюстрации такого жанрово-исторического «слома эпох» обратимся к «Аскольдовой могиле» М. Загоскина (1833).

Загоскин пытался соединить баснословный материал с элементами «вальтерскоттовского романа». Он обратился к «повести из времен Владимира I» уже после успеха «Юрия Милославского» и «Рославлева». При том «Аскольдова могила» сознательно театрализована, а зачин фактически возвращает нас к батюшковской повести «Предслава и Добрыня» и «Старинным диковинкам» М. Попова:

Пусть называют мой рассказ баснею: там, где безмолвствует история, где вымысел сливается с истиной, довольно одного предания для того, кто не ищет славы дееписателя, а желает только забавлять русских рассказами о древнем их отечестве [Загоскин: I, 11].

Между тем, пружиной сюжета стал конфликт исторический — попытка «языческого» реванша, столкновение «старины» (жрецы, сторонники Аскольда и Дира) и «новизны» (потомки Рюрика и христиане). «Провокатор»

интриги — явившийся в Киев «Незнакомец» — вполне вальтерскоттовский персонаж и мало похож на таинственного рыцаря под забралом, неременного героя сказочных романов. О «сватовстве Владимира» упоминается вскользь в контексте «языческих заблуждений северного Соломона», зато история о мести Рогнеды становится едва ли не кульминацией повествования. Причем характерно сгущение «северного» колорита, напоминание о «варяжских корнях» полоцкой княжны, явление варяжского скальда Фенкала, вручившего княгине «меч Рогвольда» и т.д.

Однако в 1830-е гг. такое смешение истории с баснословием выглядит безнадежной архаикой. Загоскин, похоже, понимает свою ошибку и переделывает квазиисторический роман в сказочную оперу: он убирает из либретто сюжет о крещении и все, что с ним связано, оставляя лишь «вымыслы». Кажется, именно поэтому, наперекор давнему замечанию Жуковского [Жуковский 1960: IV, 469–470], заменяет он Владимира на Святослава. Если в 1810 г. Жуковский объясняет выбор героя «привычкой» «окружать Владимира <...> баснословным блеском», то к середине 1830-х История окончательно вытесняет Басню в литературную маргиналию — в «сказки, оперы, фантазии и фантасмагории» [Белинский: II, 115].

2.4. «Подвиг киевлянина»

Сюжет о «подвиге киевлянина» входит в большинство рекомендованных «перспектов». Этот эпизод встречается, со ссылкой на Нестора, у всех историков — от Ломоносова и Татищева до Карамзина и С. Глинки. Вот как он выглядит в «Повести временных лет»:

В год 6476 (968). Пришли впервые печенеги на Русскую землю, а Святослав был тогда в Переяславце, и заперлась Ольга со своими внуками — Ярополком, Олегом и Владимиром в городе Киеве. И осадили печенеги город силою великой: было их бесчисленное множество вокруг города, и нельзя было ни выйти из города, ни вести послать, и изнемогали люди от голода и жажды. И собрались люди той стороны Днепра в ладьях, и стояли на том берегу, и нельзя было никому из них пробраться в Киев, ни из города к ним. И стали тужить люди в городе, и сказали: «Нет ли кого, кто бы смог перебраться на ту сторону и сказать им: если не подступите утром к городу, — сдадимся печенегам». И сказал один отрок: «Я проберусь», и ответили ему: «Иди». Он же вышел из города, держа уздечку, и побежал через стоянку печенегов, спрашивая их: «Не видели кто-нибудь коня?». Ибо знал он по-печенежски, и его принимали за своего. И когда приблизился он к реке, то, скинув одежду, бросился в Днепр и поплыл. Увидев это, печенеги кинулись за ним, стреляли в него, но не смогли ему ничего сделать. На том берегу заметили это, подъехали к нему в ладье, взяли его в ладью и привезли его к дружине. И сказал им отрок: «Если не подойдете завтра к городу, то люди сдадутся печенегам». Воевода же их, по имени Претич, сказал: «Пойдем завтра в ладьях и, захватив княгиню и княжичей, умчим на этот берег. Если же не сделаем этого, то погубит нас Святослав». И на сле-

дующее утро, близко к рассвету, сели в ладьи и громко затрубили, а люди в городе закричали. Печенеги же решили, что пришел князь, и побежали от города враспынную. И вышла Ольга с внуками и людьми к ладьям. Печенежский же князь, увидев это, возвратился один к воеводе Претичу и спросил: «Кто это пришел?». А тот ответил ему: «Люди той стороны (Днепра)». Печенежский князь спросил: «А ты не князь ли?». Претич же ответил: «Я муж его, пришел с передовым отрядом, а за мною идет войско с самим князем: бесчисленное их множество». <...> И отступили печенеги от города... [ПВЛ: I, 244–245].

«Избавление Киева от осады печенежской смелым переплытием россиянина через Днепр» находим в «Идеях для живописных картин из русской истории» М. В. Ломоносова. Причем в ломоносовском списке это едва ли не единственный сюжет, настоящий герой которого не имеет имени.

Ключевым эпизодом здесь становится героическое «переплытие <...> через Днепр», — таким образом, безымянный киевлянин оказывался в ряду античных и библейских «пловцов», мифологических спасителей.

В переднем месте представить на одной половине печенежские палатки со стреляющими за пловцом печенегами, но он безвредно переплывает за Днепр к российскому стану, чтобы подать весть о бедности и тесноте в городе и тем побудить войско к нападению на неприятеля судами [Ломоносов: VI, 372].

В аналогичном «академическом списке» Карамзина сюжета о безымянном киевском отроке нет. Главным поэтическим героем древней российской истории, по Карамзину, должен был стать отсутствовавший в сюжете о спасении княжеской столицы Святослав, — сей «прямодушный рыцарь» и «древний Суворов России». Неупомянутый у Карамзина сюжет о «подвиге киевлянина», спасшего нелюбезную Святославу столицу, вошел, тем не менее, в самый полный из «академических перечней» — «Предметы для художников, избранные из Российской истории, Славенского баснословия и из всех русских сочинений в стихах и в прозе» А. Писарева (1807) и отсюда перекочевал в академические классы. В «Прогулке в Академию Художеств» Батюшков упоминает «резные камни <...> г. Есакова», «один изображает Геркулеса, бросающего Иоласа в море, другой Киевлянина, переплывшего Днепр» [Батюшков: 87]. Античный ряд не случаен. На картинах Андрея Иванова «Подвиг молодого киевлянина при осаде Киева печенегами в 968 году» (ок. 1810) и «Единоборство князя Мстислава Владимировича Удалого с косожским князем Редедей» (ее сюжет тоже почерпнут из «рекомендованных списков») «молодой киевлянин» и Мстислав — это своего рода греческие близнецы, идеальные герои исторической живописи, скроенные по античным образцам.

По жанру эпизод о безымянном «киевском отроке» близок к историческому анекдоту. Он, как мы полагаем, восходит к некоему преданию с архетипическим сюжетом: малый герой, не равный противнику по силе, побеждает его хитростью. Подобный сюжет о малом герое (от библейского Давида до сказочного Мальчика-с-пальчика) вполне традиционен и вос-

производит известную мифологическую схему. Отметим, что раннее предание — в том виде, в котором оно описано в «Повести временных лет» — представляет именно такую схему: некий отрок вызывается одолеть «силу великую» печенегов хитростью, пробирается через лагерь; уздечка и несуществующий конь играют роль волшебного предмета и помощника. Завершает сюжет переправа, и здесь появляется исторический персонаж — воевода Претич, а безымянный мальчик из повествования исчезает. Дальнейшая судьба его историка не интересует.

В 1810-е гг. эпизод о хитром киевском отроке составляет пару сусанинскому сюжету, и мы предполагаем здесь общие жанровые предпосылки. История о мужественном костромском крестьянине, сбившем поляков со следа и спасшем Михаила Романова, определяется как «русский анекдот» (сначала в «Словаре географическом Российского государства» Афанасия Щекатова в 1804-м, затем в «Друге просвещения», 1805, № 1). Подобного рода «анекдоты» и исторические «пантеоны» играли ту же роль, что и академические «рекомендованные сюжеты». Как отмечают авторы статьи о «сусанинском мифе», аналогичные истории, регулярно появляющиеся в журнальном разделе «Русский анекдот», связаны «с особой патриотической задачей издателей. Их целью был подбор примеров из отечественной истории и современных происшествий, которые бы воплощали античный героический канон» [Велижев: 196–197]. Так, Сусанин в хвостовском «эпиграфе» уподобляется Горацию, и точно так же на соседней странице кн. Я. Ф. Долгорукий приравнивается к Катону: «Се, Россы, ваш Катон, Князь славный Долгоруков! / Се верный образец отечества сынов».

«Исторический анекдот» занимает особое место в жанровом репертуаре русской прозы конца XVIII в., отделы анекдотов часто встречаются в журналах. В большинстве своем это рассказы о выдающихся исторических персонах (таковы самые известные сборники — И. Голикова и Якоба фон Штелина). Однако в эпоху сентиментализма обретают популярность анекдоты о благородном поведении простых людей. Представляется, что «русский анекдот» об Иване Сусанине, равно как и эпизод о безымянном киевском отроке, спасшем княжескую семью, наконец, подвиг Козьмы Минина, о котором настойчиво напоминает Карамзин в том же «академическом списке», суть предметы одного порядка. Они описывают подвиг простых людей, спасителей престола и отечества, и обращение к такого рода сюжетам характерно и закономерно в 1800–1810-х гг., в годы наполеоновских войн и патриотического подъема.

Эта модель — простой человек, «народный герой» и «спаситель отечества» востребована в процессе формирования актуальной идеологемы «национального героя» (см.: [Киселева 2004]), однако уже здесь становится очевидна грань между «древней» старокиевской историей и «новой» историей Московского царства. Активной идеологизации подвергаются глав-

ным образом сюжеты из «московской истории», и к 1830-м это становится все более очевидно.

Однако в 1800-е гг. сюжет о «мужестве киевлянина» чрезвычайно популярен в академических классах, и тогда же он становится темой «эпического опыта в стихах» Е. Люценко («Чеслав», 1806). В сочинении Е. Люценко безымянный отрок получает имя, а в позднейшем либретто А. Княжнина («Мужество киевлянина, или Вот каковы русские»), подобно «Ивану Сусанину» Шаховского, обрывает т.н. «биографическим нарративом». Опера А. Титова – А. Княжнина начинается как лирическая история с любовным треугольником: у юноши по имени Русин есть возлюбленная Вельмила, незадачливый поклонник Вельмилы комический старик Простен чинит им козни и т.д. Но ближе к кульминации опера из лирико-комической превращается в историко-героическую, Русин совершает свой подвиг, воевода Свенельд, единственный здесь «исторический» персонаж, исполняет балладу «О Киев, древний град», а завершается все сакральной грозой: «Гроза наступает, уйдемте все прочь!» (подробнее см.: [Черкашина: 109–111]). «Грозовой финал», как мы уже указывали, отвечает тогдашнему оперному канону, и буря над Днепром, которой не было в летописном источнике, в 1810–1820-е гг. приобретает характер обязательного «киевского топоса».

Опера о «мужестве киевлянина» составляла очевидную аналогию опере о подвиге костромского крестьянина, она была поставлена в 1817 г., и подобно «анекдотической опере» Шаховского-Кавоса «создавалась в контексте национально-патриотического подъема эпохи 1812 года» [Киселева 1997: 284]. Характерно, что и «эпический опыт» Люценко увидел свет лишь в 1818 г. (сначала в «Соревнователе», а затем отдельным изданием), на той же «оперно-героической» волне. Однако в дальнейшем, как мы знаем, судьбы двух «анекдотических» сюжетов расходятся. «Сусанинский» — с подачи Жуковского — используется при создании первой русской национальной оперы, и, подобно гимну «Боже, царя храни», кладется в основание государственной мифологии — «мифологии христианского царства, основанного на любви подданных к монарху» [Киселева 1997: 298]. Архаический киевский сюжет оказывается неактуален в активно складывающейся «мифологии христианского царства».

Хотя Киев во второй половине 1830-х гг. обретает в русском культурном контексте новую историческую и идеологическую нагрузку, но востребованным в этой ситуации оказался лишь православный концепт: «колыбель веры», Киев Владимира. Времена Святослава обретаются в языческой баснословной тьме. Подобно тому, как историческое предание отбирает некие факты, сообразуясь с мифологической схемой, так и новая мифология отбирает из всего множества исторического и псевдоисторического материала лишь то, что укладывается в выстраиваемую на этот момент конструкцию. «Сусанинский сюжет» оказался в ней уместен и необ-

ходим, параллельный эпизод о «мужестве киевлянина» оказывается на периферии жанрового пространства и перемещается в «детское чтение». В середине 1830-х гг. эпизод о спасении княжеской столицы от печенегов вполне закономерно был включен в «Историю России в рассказах для детей» Александры Ишимовой [Ишимова: 12].

Жанр этой книги был весьма проницательно определен Белинским: «рассказы, соединяющие в себе всю занимательность анекдота с достоверностью и важностью истории» [Белинский: IV, 470]. Добавим, что в известном смысле «историю для детей» Ишимовой можно уподобить осуществленному в те же годы издательскому предприятию А. Прево — «Живописный Карамзин, или Русская история в картинах» (1836) [Прево]. Она тоже была адресована «русскому юношеству» и стала своего рода завершением просветительского проекта «рекомендованных сюжетов».

2.5. «Тень Святослава скитается невоспетая...»

В «Идеях...» Ломоносова и в его исторической системе едва ли не центральной позицией было крещение Руси в Киеве. Знаменательно, что если в ломоносовской системе крещение связано с Киевом и с князем Владимиром, то в «рекомендательном списке» Карамзина этот центральный для киевской исторической мифологии сюжет отсутствует вовсе. Сюжеты, связанные с крещением, в статье Карамзина локализованы в Царьграде (Ольга «... среди торжественного великолетия греческой религии крестится в Цареграде») и Корсунь:

Владимира хотел бы я видеть в то мгновение, как епископ Корсунский, возложив на него после крещения руку, возвращает ему зрение. Сею картиною ознаменовалась бы великая эпоха в нашей истории: введение христианской религии [Карамзин 1964: II, 192].

Таким образом, акцентируется греческое начало просвещения Руси, и крещение-просвещение отодвигается несколько назад и... в сторону от собственно киевской истории. Знаменательно, что главным «художественным» героем старокиевской истории Карамзин видит Святослава, — единственного из русских князей, который, подобно Петру, избегал «стольного града» и намеревался перенести столицу на юг, в Переяславец на Дунае, ближе к Византии, — туда, где фокусировались на тот момент военные и политические интересы древнерусского государства.

Впрочем, Карамзин аргументирует центральную позицию Святослава в своем «рекомендательном списке» причинами иного характера, т.к. именно язычника Святослава (а не Владимира) видит он главным персонажем «рыцарского эпоса»:

Никто из древних князей российских не действует так сильно на мое воображение, как Святослав, не только храбрый витязь, не только ужас греков (кото-

рые страшали детей своих именем *Сфендосолава*: так они называли его), но и прямодушный рыцарь... [Карамзин 1964: II, 191].

Здесь следует различать позицию историка и предпочтения составителя «рекомендательного списка»: в «Случаях и характерах» Карамзин выбирает сюжеты, «действующие на воображение». В «Истории государства Российского» он расставляет акценты иначе и именно на Святослава возлагает вину за учреждение «удельщины»: «...Он славу побед уважал более государственного блага и, характером своим пленяя воображение Стихотворца, заслуживает укоризну Историка» [Карамзин ИГР: I, 132]. Возможно, российские стихотворцы в большей степени прислушались к «укоризнам Историка», но, так или иначе, «тень Святослава» осталась «невоспетой».

Можно лишь гадать, почему карамзинский призыв не был услышан настоящими адресатами статьи — академическими живописцами. Подробное и колоритное описание «древнего Суворова», дошедшее через византийских историков, откровенно не вязалось с идеальными античными пропорциями высокого классицизма. Ср.:

Вот какова была его <Святослава> наружность: <...> с мохнатыми, бровями и светло-синими глазами, курносый, безбородый, с густыми, чрезмерно длинными волосами над верхней губой. Голова у него была совершенно голая, но с одной стороны ее свисал клок волос — признак знатности рода; крепкий затылок, широкая грудь и все другие части тела вполне соразмерные, но выглядел он угрюмым и диким. В одно ухо у него была вдета золотая серьга... [Лев Диакон: 82]⁴⁴.

Но, справедливости ради укажем, что свидетельство византийского историка в актуальном русском контексте явилось несколько позже, и общая скептическая коррекция тех страниц из Нестора и Карамзина, которые относились к походам Святослава, принадлежит, главным образом, «пост-диаконической» эпохе, т.е. приурочена ко времени публикации «Истории» Льва Диакона и ее русского перевода (1820)⁴⁵.

Более ранние изображения Святослава, по крайней мере, известное полотно И. Акимова «Великий князь Святослав, целующий мать и детей своих по возвращении из Дуная в Киев» (1773) представляет собой типичный образец многофигурной академической живописи: все персонажи соответ-

⁴⁴ Как отмечают комментаторы, замечательные словесные портреты Льва находятся в известной зависимости от традиции, и «описание наружности Святослава напоминает описание Приском Аттилы» [Лев Диакон: 214].

⁴⁵ VI-я книга «Истории» Льва была издана в 1810 г. Карлом Газе, затем в 1819 г. рукопись на средства Н. П. Румянцева вышла в свет в Париже и стала редкостью: 150 экз., посланных в Россию, погибли при кораблекрушении. Однако в 1820 г. выходит русский перевод Д. Попова, который, несмотря на свои несовершенства, сыграл огромную роль в русской историографии. Наконец, в 1828 г. появляется доступное издание полного греческого текста с латинским переводом Газе в Боннской серии византийских историков.

ствуют классическим канонам, Святослав изображен античным героем в греческом шлеме, в лице его нет ничего характерного.

Между тем, «Случаи и характеры...» Карамзина были адресованы именно «артистам» и предполагали не столько историческую, сколько «художественную» правду, иными словами, предпочитали истории «баснословие» (что, собственно, и определило критику А. И. Тургенева). Пришедшее на смену Карамзину новое «постдиаконское» поколение историков подвергалось критике, прежде всего, «идеализацию» Святослава. Похоже, что карамзинская апология «древнего Суворова» попала в известного рода «вилку». С одной стороны, она «опоздала»: рыцарский культ Владимира к тому времени уже сложился, и неоднократно процитированный здесь Жуковский, говоря о Владимире — Карле Великом, лишь констатировал настоящее положение вещей. С другой стороны, после издания «Истории» Льва Диакона угол зрения на Святослава и его византийские походы меняется.

Но в любом случае, интерес к Святославу и сюжетам, с ним связанным, всякий раз предполагает актуализацию в исторической памяти «греческого проекта». В этом смысле характерен «Святослав» Рылеева («Думы», III) — едва ли не единственный текст цикла, действие которого происходит в двух планах, и поэтический сюжет представляет собой «историческую» аналогию. События русско-турецкой войны 1768–1774 гг. уподоблены византийским походам Святослава:

Враги смешались, дали тыл —
И поле трупами покрыли,
И русский знамя водрузил,
Где греков праотцы громили [Рылеев: 115].

Подобного рода, но гораздо более актуальная историческая проекция возникает в конце 1820-х, когда Россия вступает в коалицию с Англией и Францией для поддержки греков, восставших против турецкого владычества. Русско-турецкая кампания 1828–1829-х гг., проблема контроля над черноморскими проливами и балканский (фактически — болгарский) поход Дибича заставили вспомнить и о болгарских походах Святослава.

«Болгарские темы и мотивы в русской литературе 1820–1840-х годов» исчерпывающе описаны в одноименной статье В. Э. Вацуро, см.: [Вацуро 1976]. Однако нас здесь в меньшей степени занимают археологические разыскания Ю. Венелина, И. Липранди и В. Теплякова, поиски той самой «альтернативной» столицы Святослава — Переяславца на Дунае. Мы вкратце охарактеризуем некоторые тенденции в киевской литературной идеологии 1830-х гг., так или иначе связанные с актуализацией балканской и шире — византийской темы, с «тенью Святослава» и его противоречивой ролью в старокиевской истории. Речь пойдет о «Византийских легендах» Н. Полевого, главным образом, о «Пире Святослава», опубликованном в 1835-м в октябрьском номере «Московского наблюдателя», и о «балкан-

ской» дилогии А. Вельмана «Светославич, вражий питомец. Диво времен Красного солнца Владимира» (1835) и «Райна, королева болгарская» (1843).

Болгарские походы Святослава в «Светославиче» Вельмана — тема побочная, фантастическое действие первого романа — «диво времен Красного солнца Владимира» выглядит как сюжетное продолжение более поздней «Райны — королевы Болгарской». Эта «обратная перспектива» несколько затрудняет наш рассказ, хотя в известном смысле мы уподобляемся тут своему персонажу: Вельман, как правило, выбирал «окольные» сюжетные пути и в принципе понимал сюжет как «чистое торможение» [Бухштаб: 208].

В «болгарской» повести 1843 г. центральным мотивом становится приязанность киевского князя к завоеванной стране. Мотив этот реализуется в любовной линии — трагическом романе киевского князя с дочерью болгарского царя Петра. Сюжетные схемы исторического романа из времен средневековья накладываются, как обычно у Вельмана, на сказочно-былинный колорит. Старокиевская «рыцарская» тема диктует некую жанровую архаику, которая в исполнении Вельмана выглядит своего рода «коллажем», «смешанной техникой». Настоящая историческая коллизия, которая занимает Полевого (посольство Калокира, интрига Иоанна Цимисхия и т.д.), у Вельмана становится лишь далеким поводом для «чародейства» археологических — в широком смысле — «вымыслов», для «исторической фантазмагии»

Повествование в «Райне», по мысли В. Э. Вацура, восходит к «доромантическим образцам». Исследователи творчества Вельмана находили параллели в русском эпосе («Слово») и гомеровских поэмах⁴⁶, однако В. Э. Вацура указывает на другой очевидный аналог — «Старшую Эдду»: «Концепция Святослава — «рыцарский» этический кодекс уходит в полумифические представления Эдды — к «владельческому роду Форн-Иотаров, т.е. древних великанов...» [Вацура 1976: 256]. В подтверждение этой идеи исследователь ссылается на раннюю редакцию:

Святослав был последний представитель быта древней славянской Руси, или раджи, как индейцы, родичи славянского племени, называют рыцарство, или благородное сословие посвятивших себя божеству войны Сканде, или Светавасу, Индре белоконному. Святослав был скандинав, но юмального или гималайского племени, которое у норманнов называлось Рызар или Форнйотар, т.е. древнейшее вельможное племя, порода царственная (РГБ. Велт.1.31.5. Л. 9).

Именно языческая составляющая преданий о князе-рыцаре привлекает Вельмана-мифотворца. В восходящей к древней эпической поэзии «Райне» культ последнего великого князя-язычника выглядит последовательно и органично. Между тем, в более раннем «Светославиче» — два героя:

⁴⁶ См. обзор работ на эту тему: [Скачкова: 3–25].

Владимир, принявший крещение и названный однажды «эллинским питомцем», и его мифический брат-близнец, «воспитанное нечистой силой Святославова детище, проклятое отцем в материнской утробе», — язычник и «вражий питомец». Иными словами, тот «черно-белый» карамзинский персонаж, прошедший путь от «братоубийцы» до добродетельного христианина⁴⁷, в романе Вельтмана в буквальном смысле раздваивается: убийцею Ярополка здесь становится язычник-«вражий питомец», а добродетельный Владимир спасает Рогнеду (Рокгильду) от насильников-печенегов. После крещения Владимира его подобный привидению языческий двойник исчезает⁴⁸.

В повести братья-близнецы приближались к Киеву с разных сторон: Владимир следовал из Новгорода, «Светославич вражий питомец» — со стороны Балкан. Сам стольный град у Вельтмана раздваивается, подобно главному герою:

— город Владимира, «колыбель православия» и традиционный стольный град:

Красен был Киев; а кто не был в Киеве, тому не поможет раскаяние, говорили праотцы. — Киев преддверие рая, говорили они, там светел Днепр, таинственны, святы берега его, высоки, зелены холмы, чист воздух... [Вельтман 1835: 31].

— древнее языческое капище, город нечистой силы, над которым неизменно «черная туча», где «взвились пески на Лысой горе, вздулся Днепр, заклокотали ведьмы, перекувыркнулись упыри...» [Там же: 33].

«Раздвоение» героев и литературного пространства — излюбленная вельтмановская коллизия, характерная и для его утопий⁴⁹, и для фантастических повестей из «современной жизни». Вспомним «Сердце и думку», где с одной стороны, присутствуют узнаваемые бытовые картинки жизни польской провинции, а с другой — живописные киевские холмы и нечистая сила, которая слетается сюда в канун Контрактов, в ночь на Иванов день. Нелегкий — бродячий герой вельтмановского «эпоса» и новое воплощение «вражьего питомца», обретаясь в днепровском ущелье, насвистывает арию из «Волшебного стрелка». Фантастические обитатели киевской Лысой горы у Вельтмана — прежде всего, оперно-сказочные персонажи. Но их узнаваемо-сценическое происхождение актуально в повести из «со-

⁴⁷ Ср.: «Быв в язычестве мстителем свирепым, гнусным сластолюбцем, воином кровожадным и — что всего ужаснее — братоубийцею, Владимир, наставленный в человеколюбивых правилах христианства, боялся уже проливать кровь самых злодеев и врагов отечества» [Карамзин ИГР: I, 138].

⁴⁸ В первоначальном плане «вражий питомец» (Кикимора) гибнет от руки Рогнеды! См.: [Щеблыкин].

⁴⁹ Ср. роман «МММCDXLVIII год. Рукопись Мартына Задека», по завязке отчасти похожий на «Светославича». Тут у справедливого правителя Иоанна также есть двойник — разбойник Эол.

временной жизни», тогда как в «исторической фантазмагории» вступают в силу механизмы архаические: сказки, былины и собственное «археологическое» мифотворчество.

Иного порядка «исторические картины» находим в «Византийских легендах» Полевого. Художественные опыты Полевого зачастую становились иллюстрациями его «истории идей»⁵⁰: и персонажи его незаконченного «византийского» романа («Синие и Зеленые»), и главные действующие лица «Пира Святослава» исключительно иллюстративны. Каждый из них — представитель своего народа, речи их, вернее, их декларации призваны демонстрировать свойства, присущие их «народности». Святослав, прежде всего, — варяжский князь, «герой Севера». Ему оппонирует «двуязычный» грек Калокир, и настоящая идея связанного со Святославом «византийского» сюжета — роковое стремление «из варяг в греки», исторический поток, направленный с Севера на Юг:

Варяги уже решительно оставили свой Ильменский притон, и действия главного табора их все сосредотачивались на Днепре, в Киеве. Положив поход Аскольда и Дира первым покушением варягов на Грецию, а поход Святослава в Булгарию последним опытом борьбы с греками, видим, что целое столетие Греция составляла первый предмет действий главного варяжского стана: иначе не можем назвать русских княжеств, основанных варягами [Полевой: II, 33].

Киев, из которого Святослав стремился в устье Дуная, представляет собой варяжский («норманнский») городок:

Там, где впоследствии раздвинулся обширный Киев и возвысились золотоглавыя церкви его, на высоком берегу днепровском стоял тогда деревянный кремник, или городок норманнский, — четыре деревянные стены, срубленные из толстых бревен, с небольшими башнями по углам, с двумя крепкими воротами, с непрерывною стражею у ворот и на стенах. Палисад из заостренных, толстых кольев составлял внешнее укрепление городка, простираясь извилинами далее стен, из-за которых видны были вышки княжеских теремов, переходы и сени, покрытые *гонтом*, или дранью. <...> Незаселенная равнина отделяла городок от хижин, рассеянных далее, разбросанных беспорядочными толпами, между коими извивались узкие, неровные улицы и переулки. Дома состояли из мазанок, из срубов с маленькими окошками, даже из землянок; они были покрыты дранью, соломой, дерном; иные огорожены плетнем, большая часть без огорожки, только с закутой. ... На другом конце сего неправильного, беспорядочного народонаселения, заключавшего в себе несколько тысяч теремов, домов и землянок, находился *чудный* двор княгини Ольги, составлявший предмет удивления киевлян, потому что терем во дворе был *каменный*. <...> К Днепру, вниз по горе, к пристани, где стояло множество лодок, разбросаны были кузницы, бани, балаганы. Со вскрытием Днепра начиналась в Киеве настоящая ярмарка и продолжалась все лето [МН 1835: Окт., 331].

⁵⁰ Об исторических концепциях Н. А. Полевого, их происхождении и эволюции см.: [Сухомлинов: II, 365–431; Милюков: I, 340–357].

Описание Киева изобилует анахронизмами и, по большей части, восходит к поздним источникам конца XVIII — начала XIX вв.⁵¹ Возможно, в силу незавершенности и фрагментарности «Пира», здесь нет представления об «идеальном» городе, к которому стремится Святослав, о новой столице, во всем отличной от «норманнского городка» на Днестре. Летописная цитата, которую дословно воспроизводит Полевой:

Там будет среда земли моей, там вся благая сходится — от греков паволоки и золото, и вина, и овощи различные, из чехов и угров серебро и кони, из Руси скоро, воск, мед и челядь [МН 1835: Окт., 376].

дает представление о торговом центре. Но и Киев с его ярмарками описан здесь как торговый центр. В несовершенном и, что важно, незавершенном «Пире Святослава» нет оппозиции столиц — реальной и идеальной, но есть едва намеченная оппозиция «норманнского городка» — «жилища этого скифского медведя Сфендослава» и «красного терема» христианки Ольги. И, прежде всего, имеется очевидное противопоставление «стола Владимира» и «стола Святослава».

Полевой педантично воспроизводит все сюжеты и топосы старокиевского текста: пир, поединок богатырей и состязание певцов. И если поединки представляют собой каталоги мотивов и призваны продемонстрировать исключительно характер («народность») каждого из участников, то «пир» — центральное и заглавное действие повести — концептуально противостоит многократно описанным предшественниками Полевого «пирам Владимира». Прежде всего, он происходит не в стольном граде, а в лесу, в охотничьем таборе. Настоящее «идеальное пространство» северного героя Святослава — не город, а война и охота. В этом смысле, если говорить об онтологически присущей городским текстам оппозиции двух городов, то «город Святослава» должен читаться в самой архаической из всех матриц, — той, что предстает на «щите Ахилла». Получается, что идеальный город, по Гомеру, — город мирный и благополучный, — в принципе не привлекает князя-рыцаря. Как объясняет греческим гостям Свенельд, «воину и князю прилично быть» если не на войне, то на охоте.

Состязание певцов, которым завершается «Пир Святослава», ставит в центр повествования другое знаковое для «византийской» темы имя — Олега. Любимый певец Святослава Велес последнюю песню посвящает Вещему Олегу, — его царьградскому походу и его «баснословной» смерти. В Велесовой песне находим практически все сюжеты об этом герое, кото-

⁵¹ Иногда здесь находим дословные цитаты из описания позднего «послебатыевского» Киева у М. Берлинского. Ср.: «...все прочее, деревянное, низкое, покрытое соломою, изредка тесом и огороженное плетнем, заключалось в тесных и кривых улицах...» [Берлинский: 19–20]. Описание «беспорядочности» киевского «селения» тоже происходит, по всей видимости, из популярных «путешествий».

рые содержатся в разных списках-проспектах. При этом подробно прописан у Полевого ломоносовский «морской» сюжет — о флотилии на колесах [Ломоносов: VI, 371]. Односложно поминается карамзинский — об «Олеговом щите» — один из самых популярных и идеологически нагруженных сюжетов в русской поэзии конца XVIII – первой трети XIX вв. Но в самой сильной позиции оказывается предлагаемый Карамзиным для «картины философической» «баснословный» сюжет об Олеговой смерти.

У Полевого «картина» понимается как «философическая» в буквальном смысле. Ключевым словом становится «череп» — сначала «череп коня» (источник смерти), затем «ветхий череп» самого «героя, победителя греческой империи», наконец, легендарный череп Святослава — Олегова преемника:

«...И сбылось присловье премудрых: ни хитру, ни горазду, ни птицей летающую, ни волком рыскающую, ни мудрому, ни разумному своего жребия миновать не приходится! Будь велик и могуч — равно прорастет крапива на могильном холме твоём, и когда хищные звери разроют могилу твою, не узнать по твоему ветхому черепу — был ли ты силен, богат и славен, был ли ты тщедушен, убог и безвестен!..»

— Так, что же, мой сладкогласный соловей, так, что же, мой баян вещий, что в том, если люди задумаются над моим черепом, — воскликнул Святослав, крепко ударив кулаком своим по столу, — что в том, если при жизни моей душа моя сыта была весельем, земля наполнялась говором моего имени, катался я, как сыр в масле, в славе, богатстве и почести? Пусть только имя мое прокатится, будто гром, через века грядущие, пусть отзовется оно в песнях баянов, пусть летает потом перед моим потомком, как гром перекатный по туче, зловещую беду грозя сильному врагу... О! год жизни, год славы Олега Вещего, и — пусть товарищи моих подвигов пируют тризну на моем надгробном холме — пусть птицы хищные дерутся за труп мой, тлеющий в пустыне безвестной! [Там же: 375–376]

Череп Святослава фигурировал и в романе Вельтмана: там он стал «заповедным» языческим талисманом. У Полевого «скиф» Святослав предстает едва ли не принцем датским, по крайней мере, «басня» о смерти Вещего Олега от черепа коня становится — вполне по Карамзину — поводом для «философической» риторики о славе и бренности.

2.6. «Олегова могила»

Мы здесь не останавливаемся подробно на сюжетах, связанных с «Олеговым щитом», поскольку они исчерпывающе описаны в работах В. Виноградова [Виноградов 1934], Р. Лейбова и А. Осповата [Лейбов, Осповат; Осповат 1988]. Упомянем лишь собственно киевскую мифологию, порожд-

денную топографической «путаницей» с «могилами Олега» на Щекавице⁵² и «философической картиной» смерти великого князя.

О поисках «Олеговой могилы» как об отдельной киевской «аттракции» мы упоминали в первой главе настоящей работы. Там же приводились примеры «ванитативной» лирики, так или иначе с этой темой связанной. Заметим еще раз, что пушкинская «Песнь о Вещем Олеге» имеет непосредственное отношение к карамзинским «Случаям и характерам...».

Итак, Карамзин предлагает сюжет о смерти Олега для картины «философической»:

Во всяких старинных летописях есть басни, освященные древностию и самым просвещенным историком уважаемые, особливо если они представляют *живые черты времени*, или заключают в себе нравоучение, или остроумны. Такова есть басня о смерти Олеговой... [Карамзин 1964: II, 294–295].

Однако затем Тургенев в своих «критических примечаниях» настаивает на правиле: «не изображать ничего баснословного» и взамен «философической картины, основанной на басне, предлагает сюжет иного рода — с шекспировскими страстями:

На что нам представлять баснословную кончину Олега <...> когда мы можем изобразить гораздо разительнейшую кончину Святополка, сего несчастного братоубийцу, блуждающего в густых лесах Богемских, почти всеми оставленного, мучимого собственной совестью, которому беспрестанно кажется, что его преследуют. <...> Ведь автор желает иметь также картину и другого рода — *философическую*. А что может быть нравоучительнее смерти злодея⁵³ [Тургенев 1804: 280].

Но Пушкин отдает предпочтение *басне*. В. В. Виноградов показал, как «Песнь о Вещем Олеге» стилизуется под «былинный» сказ и «просторечие» [Виноградов 1934: 164–165], но дальше не пошел, — иными словами, он никоим образом не связал пушкинское стихотворение с контекстом полемики о «русской балладе». Кажется, настоящая задача его анализа состояла в том, чтобы продемонстрировать, как далеко уходит Пушкин от карамзинской «исторической живописи» в сторону летописи и фольклора.

⁵² Украинский историк В. Б. Антонович на основании противоречивых летописных свидетельств о существовании двух «Олеговых могил» сделал остроумное предположение, что в IX–X вв. было два Олега, «слившихся в одно коллективное лицо в народном предании XII в. [Антонович: 591].

⁵³ Сюжет о Святополке в самом деле стал разрабатываться как сюжет о проклятии и некоторые исследователи даже сближали образ окаянного Святополка с образами библейского Каина, Вечного Жида и... гоголевского проклятого колдуна («Страшная месть»). Грешники, в самом деле, бегут в сходном направлении — в сторону карпатских гор, и символический конец характерен: их ждет «бездна ада». Подробный анализ сюжета о Святополке в одноименной «думе» Рылеева и «саге» Кюхельбекера см.: [Алоэ: 271–281].

Не так давно О. А. Проскурин блестяще проанализировал все претексты пушкинской баллады: «Граф Гапсбургский» и «маленькие баллады» Жуковского, «Омир и Гезиод...» и исторические элегии Батюшкова, выделив некое мотивное ядро, которое закрепилось за «длинным» амфибрахией [Проскурин: 103–108]. В первую очередь — это тема смерти и пророчества и коллизия «властитель — певец» («земной владыка — слугитель божества»). Кроме того, в «семантическом ореоле» остаются мотивы возмездия и награды, сюжет о состязании певцов, наконец, топика «северного героя». В целом, вопрос об источниках пушкинской баллады и поздних аллюзиях на нее исчерпывающе описан во множестве работ от Б. В. Томашевского до А. С. Немзера и от Ю. Н. Тынянова до Р.-Д. Кайля⁵⁴. Мы коснемся лишь одного аспекта этой проблемы — разграничения между «Историей и Басней».

Пушкин выбирает «философическую» тему, причем полемический акцент «Песни» состоит в том, что здесь отсутствует традиционный балладный сюжет о «возмездии»: «Олега, строго говоря, «карать» не за что; он не преступник, а герой» [Там же: 105]. (Вспомним здесь тургеневскую «рекомендацию»: *«что может быть нравоучительнее смерти злодея»*). Логика пушкинской «народной баллады», в самом деле, подчинена не нравовучению, не «земной морали», но «высшему промыслу», и настоящая вина князя состоит в том, что он «усомнился» в пророчестве.

Особенность сюжета «Песни о Вещем Олеге», кроме всего прочего, — в том, что в традиционной коллизии «земной владыка — слугитель божества» возникает некоторая тавтология: кудеснику противостоит князь, прозванный «Вещим», т.е. герой, которого народное сознание связывает с волшебством. Нам однажды уже приходилось писать о значении этого определения: «Вещий» предполагает иной тип знания, это знание архаического человека, в его основе доверие судьбе и природе (см.: [Булкина 2005: 97]).

Сюжет «народной баллады» Пушкина — не «исторический» (по Тургеневу), но мифологический. Усомнившись в пророчестве, Вещий князь «изменяет» своей природе, и смерть его — даже не «возмездие», но подтверждение естественного для мифологического (баснословного) мира порядка вещей. Сознательно выбрав «басню», Пушкин, таким образом, усиливает архаическую сюжетную линию. Грань между историей и баснословием определяет жанровую идеологию, и потому невозможно согласиться с М. Катцем, который ставит «Песнь о Вещем Олеге» в один ряд с «Думами» Рылеева, «Святополком» Кюхельбекера, «Олегом» Языкова, «Мстиславом Мстиславичем» Катенина и относит ее к жанру «исторических» стихотворений [Katz: 151]. Действие «Песни» происходит в Киеве во времена баснословные (дохристианские), и сюжет ее менее всего предполагает проверку «историческим вероятием».

⁵⁴ Столь же исчерпывающий обзор этих работ дает в своем анализе О. А. Проскурин [Проскурин: 105–107, 397–398].

Итак, мы вновь возвращаемся к смыслоразделяющей границе между Историей и Басней, между исторической достоверностью и легендой. В старокиевских сюжетах граница эта проходит между язычеством (баснословными временами) и христианством (временами историческими). Именно поэтому крещение занимает центральное место в культурном комплексе киевских текстов, в городской идеологии и в программе «возрождения» «православной столицы» в 1830-х гг.

Фигура князя Владимира становится главной, причем не только в текстах с исторической интенцией, но, как мы убедились в начале этой главы и увидим далее — в главе третьей, — в текстах «баснословных», т.е. в «богатырских» операх и поэмах. Другие сюжеты, связанные со старокиевской историей, как мы попытались показать, также во многом определяются границей между временами языческими и христианскими. Языческие сюжеты, так или иначе, уходят на периферию, и «тень Святослава» остается невоспетой, «подвиг киевлянина» в идеологическом «ангажементе» 1830-х уступает место подвигу костремского крестьянина, а «басня о смерти Олеговой» становится основанием для городской археологической легенды и пушкинской баллады о «языческих архаизмах».

ГЛАВА 3

СТАРОКИЕВСКОЕ ПРОСТРАНСТВО В ОПЕРАХ, БАЛЛАДАХ И СКАЗКАХ

В предыдущей главе речь шла о старокиевской сюжетике в текстах с исторической интенцией. Предмет этой главы — театральная и литературная история киевских колдунов, богатырей и «днепровских русалок». Генеалогия этих персонажей определяется т.н. «демократическими» жанрами (переводные романы, рукописные сборники, лубок, «Русские сказки» Левшина, чулковская «этнография») и — в меньшей степени — «историческим материалом»: установка на «сказку» как *вымысел* здесь принципиальна. Тем не менее, персонажи волшебной оперы — «днепровские русалки» и «киевские богатыри» — оказываются в центре борьбы за «национально-исторический» театр, и в конечном итоге определяют содержание — историческое или псевдоисторическое — романтической поэмы и повести. Устойчивое представление о Киеве как знаке «баснословного» мира определяет «старокиевское» художественное пространство: в квазиисторических повестях и в ранних опытах предромантического эпоса Киев представляет арену рыцарских турниров. Князь Владимир составляет аналогию Карла Великого, «а богатыри его те рыцари, которые были при дворе Карла» [Жуковский 1960: IV, 469].

По ходу этой главы мы попытаемся проследить трансформации — жанровые и стилистические — русской волшебной оперы. Речь пойдет о происхождении русалочьих феерий и о причинах их успеха на русской сцене. Мы последовательно рассмотрим все версии русской «богатырской оперы»: «высокую оперу», опиравшуюся на мифологию (державинский «Добрыня»), «низкую» (балаганная феерия Крылова), оперы-баллады Верстовского («Пан Твардовский» и др.). Нас занимает связь «богатырской оперы» и «богатырской поэмы», влияние волшебной оперы на другие жанры романтизма, — на балладу, фантастическую повесть и сказку. Наконец, отдельного разговора заслуживает проблема влияния популярных «русалочьих» сюжетов на замысел пушкинской драмы о русалке.

3.1. Сюжеты о пане Твардовском

3.1.1. От «Русских сказок» В. Левшина до «Громвала» Г. Каменева

До сих пор работы, связанные с сюжетом о пане Твардовском, касались главным образом проблемы источников: речь шла о происхождении предания и его появлении в русской литературе. М. П. Алексеев [Алексеев 1968; Алексеев 1983] убедительно доказал, что источники литературных

сюжетов — книжные и поздние («Русские сказки» Левшина и баллада Мицкевича) и что соответствующие украинские фольклорные записи — еще более поздние и носят вторичный характер (это переработки польской баллады и ее переводов). Исходя из такой атрибуции, М. П. Алексеев отрицал существование какой бы то ни было русской версии польского предания и связь этого предания с «Повестью о Савве Грудцыне»⁵⁵. Характерно, что, говоря об источниках «Русских сказок» Левшина, М. П. Алексеев ссылается на работу В. В. Сиповского по истории русского романа и упоминает исключительно западноевропейские романы («в числе их источников были произведения Ариосто, Тассо, Виланда, Мермонтеля»). Тем самым он акцентирует «книжное», а не фольклорное происхождение «сказок». При этом остается в стороне другой непосредственный источник сборников Левшина, Чулкова и Попова — не «книжная» и не вполне «устная», но рукописная, лубочная традиция, т.н. «массовая литература» XVIII в. То, что Чулковым и Левшиным было «поднято» из лубка, «преображено» в литературу и в литературе затем в том или ином качестве получило развитие, зачастую возвращалось в устную традицию, в городскую балладу, в лубок, или параллельно продолжало существовать в лубке⁵⁶.

Нас интересуют первые литературные обработки легенды, которые восходят к «Русским сказкам» Левшина. В первую очередь, отметим здесь смешение старокиевских былинно-сказочных мотивов и польскую реальность Киева XVII–XVIII вв. История о польском колдуне пане Твардовском (Твердовском) была контаминирована Левшиным в «Повесть об Алиоше Поповиче, богатыре, служившем князю Владимиру» (1780). Польский чернокнижник появляется в конце повести, когда Алеша после череды подвигов возвращается в Киев и решает проехать «сквозь великую Польшу». Ему указывают кратчайшую дорогу, но она «непроходима», потому что «в середине леса, простирающегося на сто верст, находится древнее капище, в коем погребен великой волшебник польский, который умерщвляет всех мимоходящих» [Левшин: 209–210]. «Капище» оказывается препятствием на пути в Киев, Алеша проходит это «испытание»: ночует в капище и сражается с мертвецом. Сюжет обрастает романическими мотивами, которые присутствуют в западной книжной традиции, в готическом

⁵⁵ Этот вывод был несколько позже оспорен «новонайденным» рукописным сборником, датируемым 40-ми годами XVIII века и содержащим российскую повесть о купце, продавшем душу дьяволу, и сразу вслед за нею «Историю о пане Твердовском и его славных действиях» [Бегунов]. События древнерусской повести относятся к осаде Смоленска (1632–1634), сюжеты о грешнике, продавшем душу и спасенном Богородицей, роднятся, что не исключает других, признаваемых традицией источников повести о купце (древнерусских и греческих). От такого рода историй ее отличает лишь «католическая» концовка: Богородица в роли чудесного спасителя. См. также: [Журавель].

⁵⁶ См.: [Плюханова: 78–79; Неклюдов 2008].

и любовно-авантюрном романе: появляется «замок Твардовского», у волшебника есть дочь, у дочери — жених; Алеша оказывается «чудесным спасителем». Он остается в замке и отгоняет бесов от гроба чернокнижника, тем самым снимая проклятие с его сокровищ и избавляя Твардовского от власти дьявола. В благодарность он получает от него «волшебные дары»: ключи от сокровищ, перстень и предсказание о победе над Царь-девицей.

Происходит характерное для левшинских «Русских сказок» смешение персонажей устной и книжной традиций, сюжетов былинных, сказочных и романических; польский чернокнижник становится едва ли не «заместителем» Тугарина Змеевича — иноземного чудовища из былины про Алешу Поповича. В то же время киевская топика выказывает здесь очевидные сказочно-оперные свойства, пресловутую способность к волшебным превращениям: «...Даже слышен стук молотков, а иногда приводится и сама механика превращений», — замечал Шкловский, приводя примеры из левшинских «Сказок» [Шкловский: 164]. Отметим также появление т.н. «замковых мотивов» («очарованный замок», «замок с привидениями»), затем устойчиво характеризующих «киевское Средневековье» и «киевскую» театральную декорацию.

В 1801-м году Николай Радищев публикует сказочно-богатырскую поэму «Альоша Попович», в основании сюжета — левшинская «Повесть об Алиоше...», однако характером героя (противоречивого дьячка-богатыря) Радищев-сказочник в большей степени обязан Карамзину и его «Илье Муромцу». Пан Твардовский появляется во второй и третьей песнях (в подземном царстве). Но сначала герой встречает его жертву и выслушивает рассказ о нем, затем попадает в «чертог» колдуна, видит его гроб, несомый «толпой уродов», колдун встает из гроба и обращается в огнедышащего змея, Алиоша сражается с ним и побеждает.

К «богатырскому песнотворению» младшего Радищева имеет непосредственное отношение богатырская поэма Пушкина: герой встречает «главу говорящую», вызволяет красавицу по имени Людмила, плененную с помощью колдовства (у Радищева антагонист — Челубей, Черный рыцарь, у Пушкина, как у Карамзина — Черномор). На эти «заимствования» обращает внимание М. П. Алексеев, ссылаясь на более ранние работы П. В. Владимирова и В. В. Сиповского, хотя А. Слонимский [Слонимский: 193] в свое время убедительно показал, что такого рода мотивные совпадения суть общие места «волшебной-рыцарской и сказочной литературы». Польский колдун Твардовский на момент окончательного оформления сказочно-романической традиции-инерции утвердился в ряду «киевских колдунов-иноземцев», так что на него распространяется общий для такого рода персонажей мотивный комплекс. «Похороны» — один из наиболее устойчивых мотивов в историях о Твардовском, он встречается и в поздних «репликах» романтической новеллистики («Вечер на Хопре» М. Н. Загоскина).

Вслед за «Повестью об Алиоше...» Н. А. Радищева, укажем на «Громвал» Гавриила Каменева, где находим похожую сцену «похорон колдуна», однако уже В. Э. Вацуро [Вацуро 2002: 228–234] обращал внимание на различную семантику одного и того же мотива в «чудесных» и «страшных» контекстах. В одном случае гроб несут карлы (уроды, размалеванные жрецы у Левшина, стихийные духи у Шписа — «Иоанн Хейлинг»), и это сцена в жанре волшебного-комической оперы. У Каменева та же погребальная процессия окрашена в инфернальные тона, и В. Э. Вацуро вспоминает здесь т.н. «сюжеты искупления» и «френетическую готику»:

В саванах белых, с свечами в руках,
Входят медленно тени; за ними несут
Гроб железный скелеты в руках костяных
[Поэты 1790–1810-х: 604].

История про пана Твардовского у Левшина-Радищева становится лишь одним из звеньев в цепи подвигов и приключений сказочного богатыря-рыцаря. Однако отметим те характерно-жанровые — «волшебные» — черты, которые приобретает здесь ключевой в польском предании мотив спасения. Чудесным спасителем является не Пресвятая Дева, как в католической легенде, и не ловкость и находчивость самого героя, как в большинстве польско-украинских изводов цикла (там преобладает «демократическая» традиция шванка или комического анекдота, герой — удачливый плут, а дьявол, попавший в услужение, играет роль жалкую). Спасителем в такой оперно-сказочной традиции выступает богатырь Алеша Попович. То, что в битву с бесами за душу грешника вступает именно Алеша, «дьячок-богатырь», надо думать, не случайно, однако жанровые реалии сказки доминируют, и мотивы религиозные уходят на периферию сюжета. Между тем в последующих разработках легенды мотив спасителя получает отдельное развитие.

3.1.2. «Двенадцать спящих дев» В. Жуковского

На смену сказке приходит баллада, — здесь реалии сюжета, внешние и условные, отступают перед реальностью мира внутреннего, «механика» волшебства освобождает место таинствам из «области духов». В балладе Жуковского «Двенадцать спящих дев» доминирующим как раз оказывается мотив спасения грешной души.

«Старинная повесть в двух балладах» заменила у Жуковского незадавшуюся эпическую поэму «Владимир». Вместо сказочного эпоса о богатырях-рыцарях и «киевском столе», которая могла стать прямым продолжением левшинской линии (и тогда одним из героев-протагонистов оказался бы все тот же богатырь Алеша⁵⁷), Жуковский создает двухчастную

⁵⁷ В планах «Владимира» был эпизод сражения Алеши со Змиуланом, главным же героем там — вослед Державину и Львову — становился Добрыня, Илья

балладу, где первая часть — сказочная, а вторая представляет собой длинное мистическое стихотворение о «таинственном посетителе».

Фактически Жуковский «возвращает» сюжет о грешнике на присущую ему «немецкую» почву. Первому полному изданию баллады (1817) предшествовал перевод вступления к «Фаусту» Гете и эпиграф из него же. Роман Х.-Г. Шписа, послуживший непосредственным источником баллады, равно как и сюжет о польском чародее, использованный Левшиным и Радищевым, безусловно, имеют общее происхождение: в основании — свод средневековых сказаний, «народные книги» о Фаусте. Грешник из романа Шписа (Hundweil), как и «польский Фауст», скорее плут, чем ученый; оба они лишены характерной для «ученой» ренессансной традиции сциентической подоплеки, — запредельное любопытство и научный опыт здесь, как правило, не актуальны. Интерес, который преследует грешник на протяжении всего цикла — исключительно корысть.

Надо сказать, что и «демократические» изводы легенды в большинстве своем выставляют на первый план плута-трикстера, что давало основание для «прорастания» такого типа сюжетов в структуру плутовского романа. В устной традиции «цикла о Твардовском» и в малороссийских повестях и балладах преобладает «демократическая» тенденция. Популярность оперных сюжетов (о которых — ниже) также предполагает известную «низовую» инерцию. Однако мы здесь, коль скоро речь идет о балладе Жуковского и ее контекстах, отметим это первое влияние «Фауста» Гете на киевскую «демонологию». Главная идея первой части «Фауста», по Жуковскому, «торжество смирения и покаяния над силою ада и над богоотступной гордостью человека» [Жуковский 1985: 355]. — Ср. «в раскаянье спасенье» — лейтмотив баллады о Громобое.

Рассмотрим сюжетные и жанровые контексты «киевской» баллады Жуковского о грехе и смирении.

В оригинальном романе Шписа преобладали мотивы куртуазные и «готические»: эротика, замок, привидения. Но что важно, там присутствовали две равноправные сюжетные линии — грешника и спасителя, и это, в конечном счете, определило двухчастную композицию баллады Жуковского.

В сравнении с немецким источником Жуковский привносит в сюжет, с одной стороны, сказочные, с другой — собственно балладные элементы и мотивировки: Громобой поддается на уговоры Асмодея (а не ищет встречи с ним, как грешник у Шписа), потому что пребывает в разладе с судьбой, не доверяет Провидению, — т.е. здесь уже вступают в силу привычные коллизии баллад Жуковского.

Что же до сказки, то, у Шписа дьявол, впервые явившийся герою, тоже не страшен, скорее «реалистичен»: седой старик, одетый в козлиную шку-

выступал в образе «пустынника» и «отвечал» за сюжет крещения, основная линия — любовная история с препятствиями (Добрыня и Царь-Девушка) на фоне осады Киева. Подробнее об этом: [Веселовский].

ру, с дубиной в руках; Гундвейль принял его за пастуха. Мотивировка вполне в духе психологического рационализма: дьявол не должен испугать при первом своем появлении, иначе искушение не состоится. У Жуковского дьявол похож на сказочного лешего, и у Громобоя нет никаких оснований сомневаться в его потустороннем происхождении, однако появление его вполне органично именно в силу органичности самой сказочной топики.

Линия «спасителя» («Вадим») отчасти связана с традицией иного порядка, — И. Виницкий [Виницкий] указывает здесь на немецкий мистический роман, где герой проходит «путь истины» и обретает «духовное возрождение». По мысли И. Виницкого, некоторые сюжетные детали баллады (а именно, — загадочный звон колокольчика как «символ Провидения») явились в балладу из аллегорического романа И. Г. Юнга-Штиллинга «Тоска по отчизне». Однако если вернуться к оригинальному роману Шписа, то там уже был колокольчик, вернее, аллегорический посох с двенадцатью колокольчиками в руках у странника, который является рыцарю-спасителю Виллибальду. Жуковский оставляет один — символический колокольчик, подобно тому, как он очищает оригинальный сюжет от множества громоздких авантюрных и эротических эпизодов или рационалистических мотивировок.

Это наблюдение не делает работу И. Виницкого менее убедительной и не отменяет ценности того культурного фона мистической литературы и мистической практики, который он вводит в научный оборот. Однако к «мистическому» регистру мы добавим другой, более, скажем так, «демократический». Укажем на то, что параллельно существовал исключительно популярный тип текстов, где в ином, не мистическом, но оперно-сказочном, гораздо более привычном и органичном для баснословной киевской топики, ключе разрабатывался этот сюжет. Это — огромное количество «русалочьих» историй, самая известная из которых — “Donauweibchen” Генслера (в русской версии — «Леста, или Днепровская русалка» Краснопольского), где герой вынужден выбирать между земной невестой и таинственной незнакомкой, существом из иного мира, царицей русалок Лестой, которая дает знать о себе «чудесным пением».

На «русалочьи» контексты «Вадима» указывал О. А. Проскурин, заметив, что в «пародической» структуре того же пушкинского «Руслана» русалки «заступили места двенадцати очарованных дев», однако сюжетная функция у них прямо противоположна: их появление подобно пению сирен-искусительниц в античном пратексте и означает соблазн и уклонение от предначертанного пути [Проскурин: 38–45]. Между тем в «пиетической» балладе Жуковского «соблазном» становится именно «профанический» киевский эпизод. Таким образом, Пушкин в пародии на Жуковского собственно обращает балладный сюжет назад — к сказочно-оперному канону. Ратмир, «замещающий» в пушкинской поэме Вадима, оказывается ближе к своему немецкому оригиналу — храброму и «земному» рыцарю

Виллибальду из романа Шписа: функция спасителя там отнюдь не мистическая, но вполне романическая. Перефразируя В. Шкловского⁵⁸, скажем, что пушкинская пародия, если не архаичнее, то во всяком случае «каноничнее» оригинала.

Похожая история происходит у Пушкина и с пресловутой сценой «похорон колдуна»: похоронная процессия обращается в буффонаду, арапы важно несут ... не гроб, а бороду колдуна, встречает их не отважный рыцарь, а напуганная дева:

...Дрожащий занесла кулак
И в страхе завизжала так,
Что всех арапов оглушила [Пушкин: IV, 32–33].

Процессия обращается в бегство, запутавшись в бороде колдуна, контекст — «волшебнo-комический», театральная инерция доминирует.

Заметим, что те же «русалочьи» контексты (или «пратексты») возникают в позднейших переработках легенды, непосредственно зависящих от баллады Жуковского — в «Девич-горе» и «Пане Бурлае» Подолинского, но об этом речь пойдет ниже.

Пока же речь о генезисе «киевской» баллады Жуковского, и тут уместно обратиться к собственной «волшебнo-комической опере» Жуковского «Богатырь Алеша Попович, или Страшные развалины» (1806), а также «оперно-балладному» циклу А. Н. Верстовского, тематически сложившемуся вокруг «Двенадцати спящих дев»: «Пан Твардовский» (1828, либретто М. Н. Загоскина), «Вадим» (1832, либретто С. П. Шевырева) и «Громобой» (1857, либретто Д. Ленского).

3.1.3. Оперы-баллады А. Верстовского

«Литераторствующий музыкант» Верстовский воспроизводит едва ли не полный свод источников и «фоновых» топосов баллады Жуковского. Здесь уместно напомнить, что в свое время на основе оригинала — романа Шписа «Двенадцать спящих дев» — В. Мюллер и К. Ф. Генслер сочинили оперную трилогию (1797–1800), на которую, должно быть, и ориентировался Верстовский. Оперы Верстовского следуют *логике театрального жанра*⁵⁹, и в середине XIX в. возвращают балладу Жуковского к ее «низовым» и архаическим на тот момент предпосылкам: к волшебнo-комиче-

⁵⁸ Ср.: «Пушкин архаичнее своих критиков» [Шкловский: 169].

⁵⁹ При этом заметим, что как раз опера Верстовского менее других текстов этого ряда сохраняет связь с каноническими левшинскими «Сказками». Единственный герой оперы, упоминавшийся в «Повести об Алеше Поповиче...» — сам пан Твардовский. Интрига у Загоскина-Верстовского — не сказочная, а мелодраматическая, мотивы заимствованы из новейших волшебных опер и балетов, а кроме — из недавних новинок романтической литературы (из «Фауста» Гете и пушкинских «Цыган»).

ской опере, «пересаженной» из немецких декораций в «баснословно-киевские», к готическому роману, к бутафорской фантастике.

Между тем, именно «Пан Твардовский», по определению театрального рецензента «Московского вестника» С. Т. Аксакова⁶⁰, стал «первой русской оперой», при том, что в основании его — «польское предание», музыка — отчасти «разыгранный Фрейшиц» (или словами того же рецензента: «очевидно написана под влиянием Стрелка Веберова и Иосифа Мегюлева»), а успех во многом зависел от работы машиниста. По правде говоря, и от «польского предания» в либретто остался лишь сам титульный персонаж — польский вельможа, вступивший в сговор с дьяволом.

Опера Верстовского — один из немногих русских сюжетов о Твардовском, где сам Твардовский — персонаж фаустовского толка; однако основная интрига либретто — любовное соперничество: Пан Твардовский любит Юлию, дочь бедного дворянина Болеславского, та влюблена в Красицкого (будто бы убитого на войне). Отец готов выдать дочь за богатого жениха, но невеста откуда взявшийся Красицкий⁶¹ летит спасти невесту от колдуна. Основная декорация — замок Твардовского, внезапно обращающийся в подземелье (ср. подземное царство из радищевской сказки), в финальной сцене над ним реет Дух со свитком «Твой час, Твардовский, наступил!»⁶², гром гремит, земля колеблется, все рушится и обращается в огонь, Дух поднимает Твардовского в воздух и топит его в озере. Затем наступают мир и тишина. Основной упрек рецензентов сводился к тому, что «нас пугают, а нам не страшно». Ср. в той же коллективной рецензии из «Московского вестника»: «По справедливому замечанию одного из слушателей, Твардовский и бес его гуляют под слишком ясным небом»⁶³. Очень похожим образом несколько лет спустя был встречен «Вадим», —

⁶⁰ [МВ 1828: Ч. 10, Драматическое приложение 1]. См. также: [Атеней 1828: № 10, 225–235].

⁶¹ На самом деле, все из того же киевского леса, в котором однажды заблудился Алеша Попович, а в новой литературной реальности этот лес служит «укрытием» «благородному разбойнику» Красицкому.

⁶² А. Гозенпуд [Гозенпуд 1959: 666] указывает, что последняя сцена со свитком (своего рода «титры») заимствована из балета «Руслан и Людмила» Глушковского — Шольца: там подобное действие разворачивается среди гробниц. На свитке, который держит оракул, появляется надпись: «Страшись, Черномор». И хоть это не единственное «балетное» заимствование в «Пане Твардовском» Верстовского, заметим, что сам по себе мотив напоминания о смертном часе изначально все же присущ легендарному сюжету о грешнике, — в сказку о Черноморе он попал скорее «по смежности». Тем не менее, Верстовский в самом деле заимствовал «балетный» прием с «титрами», в опере не вполне уместный.

⁶³ Авторы рецензии в «Московском вестнике» — С. Аксаков, С. Шевырев и Н. Мельгунов. Последняя цитата из части, подписанной инициалом «М» (Мельгунов).

декорация там осталась почти без изменений, тот же замок, проваливающийся в подземелье, но в театральное «небо» возносились не Дух с Твардовским, а двенадцать спящих дев. Ср. свидетельство зрителя:

Вчера были мы вместе на первом представлении «Вадима» (исковерканный сюжет Жуковского баллады). Говорят, что Верстовский два года трудился над музыкой; она меня не фразировала, не тронула, а декорация ада меня не испугала и грешников не остановит. Но, что было прелестно, это самая последняя декорация: деревня, пещеры, город проваливается; в великолепном замке, вроде замка 1001 ночи, вдали видны двенадцать спящих дев, они встают, составляют группу и тихонько возносятся на небо [РА 1902: I, 322].

Неудача Верстовского, который и после явления Глинки мыслил себя создателем «первой русской оперы», отчасти сродни неудачным попыткам сотворения русского романтического эпоса на основании сказочно-рыцарского комплекса, опыта Виланда-Ариосто с одной стороны, и Левшина-Чулкова, — с другой.

В конечном счете, первая *национальная опера* родилась из московской истории, а не из баснословной киевской традиции. Верстовский стремился составить «оперу-балладу» из сплава готических романов и мистических таинств, жанр диктовал волшебнo-комическую инерцию, но зрители не испытывали ни ужаса, ни пиетета. Характерно, что следующий опыт («Громобой») помимо исходной «демонической» экспозиции (буря над Днепром, хор демонов, Громобой и Отшельник) включал отсутствовавшую в балладе Жуковского героико-патриотическую «княжескую» линию (два центральных действия, Олег и Рогнеда). Но самой успешной из «киевских» опер Верстовского неслучайно стала «Аскольдова могила» (1833)⁶⁴, соединявшая все канонические мотивы «киевского комплекса», но в гораздо меньшей степени напоминавшая балладу.

3.1.4. Либретто В. Жуковского «Богатырь Алеша Попович, или Страшные развалины» (1806)

Однако обратимся к собственной «волшебнo-комической опере» Жуковского, «приготовившей», по словам А. Н. Веселовского «Двенадцать спящих дев» [Веселовский]. «Богатырь Алеша Попович, или Страшные развалины» (1806) восходит к «немецким источникам»: А. Н. Веселовский

⁶⁴ О невероятном успехе «Аскольдовой могилы» свидетельствует записанная артистом Ленским эпиграмма [РС 1880: Окт., 315–316]:

Балет и опера здесь водевиль и драму
Убили навсегда и опустили в яму.
Идет «Гамлет», «Скопин» — в театр никто нейдет;
«Смерть или честь» дала лишь тысячу шестьсот,
И даже сам «Роберт» свои теряет силы,
Все стало жертвою «Аскольдовой могилы»!

предположительно указывал на “Heinrich von Ofterdingen” Новалиса и «немецкие готические романы», между тем А. А. Гозенпуд убедительно доказал, что речь идет о переводе, и настоящий оригинал — зингшпиль Мюллера-Генслера «Чертова мельница на венской горе» [Гозенпуд 1967]. «Чертова мельница» ставилась в 1805–1806 гг. в Москве труппой Штейнберга, Жуковский тогда же взялся делать русское переложение отчасти под впечатлением от успеха аналогичного переложения «Лесты»–«Днепровской русалки». Скорее всего (как это было принято в оперной практике тех лет) либретто не предназначалось для печати, но готовилось для постановки: Жуковский воспроизводит ремарки и сохраняет размер оригинальных куплетов. По каким-то причинам этот замысел осуществлен не был, и «Чертова мельница» была поставлена десять лет спустя, в 1816-м, в переводе Г. Сокольского. Затем фрагменты из Генслеровой «Чертовой мельницы» вставлялись в другие оперы того же ряда: в «Добрыню Никитича, или Страшный замок» Кавоса-Антинолли (1818) и много позднее в бенефис П. М. Щепина «Таинственные духи, или Проклятое место» (1848).

Сюжет «Чертовой мельницы» и, соответственно, «Богатыря Алеши...» гораздо более замысловат и запутан, нежели роман Шписа. Выделим ключевой мотив «заклятого места» (в оригинале — мельница, у Жуковского — развалины замка). Возможно, Жуковский убирает мельницу по тем же мотивам, по которым сокращает комические эпизоды: он пытается перевести зингшпиль Мюллера в иной — романический, «готический» регистр и опасается ассоциаций с ярмарочным «Мельником» М. Соколовского и А. Аблесимова.

Рыцарь-богатырь Алеша обречен снять заклятие с «места» и вернуть покой призраку, добыть невесту и вступить в бой с черным рыцарем, наконец, получить в награду сокровище — «преступный клад». По сути, перед нами ключевой «сюжет искупления» (грех отца «искупает» спасительных дочери), который переключался из сказки в оперу, затем — в балладу. При этом декорация меняется мало: лес, река (Днепр), кладбище (капище), подземелье (подземное царство), замок (заклятое место). С «небом» все не так однозначно: оно подразумевается в легенде вместе с религиозной мотивировкой «спасения», в сказке его нет, в балладе оно является вновь. В волшебной опере и оперных «балладах» Верстовского его присутствие двояко и обусловлено во многом неизбежным искусством машиниста: в небе реют равно злые духи и ангелы, все подвижно, — замок проваливается, духи возносятся: традиционная оперная развязка, которая в силу «укорененности» киевской оперной топики начинает затем ассоциироваться с киевским литературным пейзажем.

3.1.5. Фантастические «днепровские баллады» А. Подолинского

У Жуковского балладная «днепровская» декорация (река, лес, дол) достаточно статична. Внезапных превращений нет, — для того, чтоб замок исчез, должны пройти века: «Промчались веки вслед векам... / Где замок? Где обитель?» [Жуковский 1960: II, 132]. «Чудом освященный храм» имеет приблизительно такое же отношение к киевским храмам, как театральные «адские подземелья» к реальным киевским пещерам.

В зависимых от опытов Жуковского «днепровских» балладах А. Подолинского («Девич-гора» и «Пан Бурлай») «замковая декорация» живет скорее по театрально-сказочным законам: чудный терем на днепровском кургане («Девич-гора») и замок Твардовского («Пан Бурлай») исчезают так же внезапно, как и появляются. Однако заметим, что чудесное исчезновение «заклятых мест» — не в сказке, но в более поздней романтической фантастике имеет свои мотивировки: это своего рода «наваждение», которое «рассыпается» как сон, когда смысл происходящего «мерцает» между таинственным и рациональным объяснением.

Баллады Подолинского явились в 1830-х, в пору второй — «ультраромантической» волны инфернальной фантастики, когда в ходу стали вампирические сюжеты на фоне славянской экзотики, и относительно безобидные оперно-сказочные днепровские русалки и киевские ведьмы обращаются в вампиров. «Девич-гора» (1837) соединяет в себе сюжет о роковой деве над рекой, заманивающей и губящей рыцарей, с традиционной топикой сказки об Алеше Поповиче, колдуне и «заклятом месте»:

Есть курган над Днестром,
Терем крепкий на нем,
По углам златоверхия башни;
Неподвижен и тих,
Лес на ребрах крутых,
И вокруг ни жилища, ни пашни.

...

И в народе молва:
Там цветет сон-трава,
Это место от века заклято,
Там под грудой костей,
Схоронил чародей
Нажитое неправдою злато [Подолинский 1837: 3–4].

В свою очередь «волшебный мир» «замка Твардовского» из «Пана Бурлая» (датирован 1840-м г.) явился из театральной декорации:

...Бес Твардовскому поставил
Крепкий замок; в замке том

...

Все невидано и чудно:
То со дна волшебных ваз
Как фонтан летит алмаз,

То из чаши изумрудной,
И прохладен и кипуч
Бьет вином заморский ключ,
А при песнях голосистых,
На коврах лугов душистых,
Молодых невольниц рой
Вьется резвый и живой [Подолинский 1860: 63].

Вместе с «чудесным замком» в балладу Подолинского приходит рыцарский турнир и «бой с призраком», однако вся эта оперная «архаика» соединяется с литературными реалиями другого ряда.

Прежде всего, мы обнаруживаем здесь характерные для «славянского экзотизма» в его европейской (изначально — «балканской»⁶⁵) огласовке «вампирические мотивы». Польский колдун, еще у Левшина-Радищева представший мертвецом и неизменно связанный с «подземным царством», здесь снова мертвец, театральный «костюмированный мертвец» —

У порога сам хозяин
Встретил Бурлая; на нем
Весь наряд необычаен:
Риза черная кругом
Золотой прошита битью,
И таинственной нитью
Знаков чудных и светил
Пояс стан его обвил;
На челе, как свет, морщины
Означают сотни лет.
Ярче инея седины,
В жилах капли крови нет [Там же: 72].

Спящая в «заклятом замке» дева из первой баллады не что иное как оборотень, и вместе с крестом она отнимает у витязя-«спасителя» жизнь.

Но главное отличие баллад Подолинского — иное понимание «фольклоризма» и принципиальная установка на устное «предание» («народную молву»). И «жестокая» развязка этих баллад дана вполне в духе новой архаики «неистовой школы». Не случайно «спаситель» (святой заступник у Жуковского-Шписа) обращается в «Пане Бурлае» в мстителя. Тот самый «старец с иконы», которому в начале баллады пан Бурлай «целил в глаз», после внезапного исчезновения «дворца с чародеем» указывает перстом в «пропасть», и там:

...в одежде обгорелой,
Безобразный, почернелый
Чей-то страшный труп лежал... [Там же: 85].

Сюжет спасения забыт, на первый план выходит «страшная месть». Похоже, и «пропасть», куда был низвергнут грешник, явилась в балладу о пане

⁶⁵ См.: [Азадовский 1958: 203–204].

Бурлае из гоголевской повести, тогда как всадник с младенцем за плечами в той же «Страшной мести» — родом из «немецкой» баллады Жуковского. При этом формально в конце присутствует лейтмотив баллады Жуковского — «в раскаянье спасенье»: заглянув в пропасть, спутники Бурлая «долго <...> молились» и обратились в монахов, а центральный эпизод заключительной части — это праведник, указующий на повергнутого в «пропасть» грешника.

«Страшная фантастика» «Девич-горы» и «Пана Бурлая», сохраняя сюжетные элементы баллады Жуковского, в большей степени определяется законами «позднего» романтизма, религиозная мистика здесь приобретает черты иного порядка, так что центральный мотив предания о Твардовском — спасение грешника — обращается в свою противоположность: в первом случае («Девич-гора») «спаситель»-крестоносец оказывается жертвой оборотня, во втором («Пан Бурлай») — спаситель — святой заступник обращается в мстителя. Последовательно сохранен лишь характерный для готического романа «сюжет искупления».

3.1.6. Поздние новеллы о польском колдуне (конец 1830-х гг.)

Мы попытаемся проследить, как с трансформациями сюжета и жанра меняется собственно «топография». Днепровская «театральная инерция» сохраняется, но чем дальше — тем больше (особенно в «Пане Бурлае» с его гоголевскими аллюзиями) на смену баснословной «киевской» старины приходят исторические малороссийские и легендарные польские реалии.

«Пан Твардовский» Загоскина (одна из повестей цикла «Вечер на Хопре») «разыгрывается» в Польше. Время действия — новейшая история, польский поход Суворова; жанр — анекдот с характерной для подобного рода историй «двойной мотивировкой». История о польском колдуне подается как легенда, канонические «похороны колдуна» — как курьезный розыгрыш. И хотя в зачине цикла Загоскин ритуально поминает сказочный Киев, общий фон здесь не сказочный, а легендарный, т.е. в большей степени созвучный двойной модальности романтической новеллы, где всякий раз присутствуют обе «возможности» и предполагается выбор между «историей» и «вымыслом»:

Я скорее посомнюсь, что Киев был столицею великого князя Владимира, чем поверю, что в нем никогда не жила ведьма, и, признаюсь, пиитический Днепр потерял бы для меня большую часть своей прелести, если бы я не верил, что русалки и до сих пор выходят из лесов своих поплескаться и поиграть при свете луны в его чистых струях... [Загоскин: II, 284–285]⁶⁶.

⁶⁶ Здесь очевидная аллюзия на чулковский «Пересмешник», собственно раскрывающая настоящий источник сказочных экскурсов Загоскина: «речные нимфы, которые оставили совсем чистые струи реки Рвани...» и т.д. [Чулков, Пересмешник: V, 8].

Заметим, что «сказочная» киевская декорация ближе к середине XIX в. теряет актуальность и «рассыпается», как тот самый «волшебный замок». В позднейшем литературном бытовании легенды о польском колдуне доминируют низовые устные источники. Здесь всякий раз следует иметь в виду подразумеваемую в самом тексте ориентацию на книжный (перевод) или устный («пересказ») источник, на «высокую» легенду о спасении грешника или на низовой шванк о проделках плута, который водит за нос дьявола.

В 1859 г. появляется в переводе на русский повесть Юзефа Крашевского «Пан Твардовский», чрезвычайно популярная компиляция легендарных сюжетов. Но гораздо раньше активно начинается переводиться (причем первый перевод был на украинский язык⁶⁷) баллада Мицкевича “Pani Twardowska”. Это не мистическая, а «народная баллада», тот жанр, который позже Пушкин выберет для своего «Гусара». “Pani Twardowska” — шванк, герой ее — не мертвый колдун, но находчивый плут. Здесь тоже присутствует известный «пространственный фокус», но речь идет не столько о превращении, сколько о «переименовании»: «Римом» называется корчма, где и происходит назначенная в Риме встреча с дьяволом. Подразумеваемая жанром травестия происходит и в плане сюжетного пространства⁶⁸.

Достаточно показательной в этом контексте представляется нам «Малороссийская Васильковская повесть» Ст. Карпенко «Твердовский», изданная в Москве в 1837 г.⁶⁹ Сам автор представляет ее как «*небылицу*», «*галыматьню*», причем не «книжную», но передаваемую «от дедов-прадедов» («совсем не так, як одного читав, <...> но так як рассказовали дид и прадид»). «Пан Твердовский — шляхтич Васильковский» — отчасти местечковый плут, отчасти — чужак («паробок собой моторный, до всякого здатный», «на него люде як на одне дыво кумедьянске дывлюця»⁷⁰). Речевая установка, соответственно, — сказ, повествователь — «демократ» и на «кумедьянского шляхтича» Твердовского смотрит с характерной насмешливой снисходительностью. «Васильковская» фабула — «декамероновского» происхождения: жестокая «панна» подшутила над Твердовским (излагается известная по «Декамерону» история с мешком и верев-

⁶⁷ Бурлескный перевод Гулака-Артемовского был напечатан в «Вестнике Европы» [BE 1827: VI] с предисловием М. Каченовского — в качестве образца народного украинского языка, и в том же году перепечатан в «Славянине», в “Dziennik Warszawski”, затем в приложении к «Малороссийским песням» Максимовича, и, наконец, тогда же вышел отдельным изданием [Гулак].

⁶⁸ Отголосок такого «фокуса» находим, между прочим, в московском романе Булгакова: когда дьявол перемещает Степу Лиходеева в Ялту, тот шлет телеграммы в Москву, а приятели полагают, что Степа обретается в одноименном ресторане.

⁶⁹ О Ст. Карпенко см.: [Рейтблат].

⁷⁰ Цит. по: [Сиповский 1928: 290–291].

кой). Дьявол приходит на помощь незадачливому любовнику, когда тот висит «между небом и землей», в этот момент и происходит «договор». Далее — Твердовский водит бесов за нос (в духе шванка), но когда пытается уклониться от окончательной расплаты, дьявол припоминает ему латинскую присказку “*Verbum nobile debet esse stabile*”, и «кумедьянский шляхтич» вынужден сдержать слово.

Этот текст фактически минует ту сказочную инерцию, которая ведет начало от Левшина-Радищева, здесь, разумеется, нет следов «страшной баллады» или «волшебной оперы», нет даже расхожей готики. «Васильковская» история произошла непосредственно из лубка и шванка⁷¹, и от нее уже всего шаг до лубочной книги Миши Евстигнеева, каковая по всей вероятности и стала источником для горьковской «Книги» или чеховского «Календаря Будильника» [Чехов: I, 144]⁷².

3.2. «Днепровские русалки» и «киевские богатыри»

3.2.1. «Русалки» и «богатыри» в театральных полемиках начала XIX в.

Опыты русской «богатырской оперы», как и исключительный успех на московской сцене переложенных на русский немецких «зингшпилей», до последнего времени занимали, главным образом, историков музыкального театра и авторов монографических работ о творчестве Крылова и Державина. Между тем, значение оперно-сказочного комплекса не ограничивается отдельными эпизодами театральной истории и, кажется, заслуживает того, чтобы быть рассмотренным в некоем общекультурном контексте. Чрезвычайно актуальные в 1810-е годы «репертуарные» полемике были неотъемлемой частью общественной жизни и, так или иначе, оказали

⁷¹ В то же время здесь легко усмотреть связь с польской легендой, хотя сюжет опять-таки травестирован: дьявол «спасает» васильковского шляхтича в тот самый момент, когда тот оказывается подвешенным «между небом и землей», и Твердовский в обмен на «спасение» закладывает душу. В оригинальной легенде, когда Богородица спасает душу грешника, тот оказывается именно в таком неопределенном состоянии — между небом и землей.

⁷² О лубочной книге «Пан Твардовский» (М., 1868. Ч. 1–3) Миши Евстигнеева см.: [Бегунов]. Знаменательно, что вслед за «Паном Твардовским» тот же автор выпустил роман о Громобое «Громобой, витязь новгородский и семь морских красавиц» (М., 1874). Вероятно, персонажа лубочной книги Миши Евстигнеева имеет в виду Горький, ср.: «Иногда Колтунова одолевали припадки нелепого упрямства: он крутил пальцами обгрызенные усы и тоненьким, нервным голо- сом настойчиво старался убедить нас, что “Пан Твардовский” написан лучше “Фауста”, а Тургенев — барышничал лошадами» [Горький: VIII, 232]. Ср. также «Календарь Будильника» на 1882 г. — март, 10-е, среда: «В сей день произошла смерть пана Твардовского в трактире “Рим” (1811), а Цезарь перешел Рубикон (54 г.)» [Чехов: I, 144].

влияние на литературную историю. «Днепровские русалки» и «киевские богатыри» оказались в центре борьбы за русскую «национально-историческую» оперу.

Заметим сразу, что происхождение «русалочьего» комплекса далеко не однозначно, в отличие от тех же «киевских богатырей», чей путь на оперную сцену и чей «литературный» источник легко прослеживался современниками. Ср.:

Илья Богатырь и Соловей Разбойник прежде известны были только из повести в лицах, выгравированной на нескольких листочках прародительским шрифтом, которую можно было достать в толкучих рядах везде. Потом одному из наших стихотворцев угодно было подвиги Ильи Богатыря поведать языком богов. Теперь Илья Богатырь и Соловей Разбойник ходят по театру и совершают свои дела в глазах всего православного мира [Лицей 1806: IV, 3, 133–134].

Речь идет о лубочных сказках и поэме Карамзина «Илья Муромец». Рецензент «Лицея» предполагает, что «поводом» для появления оперы Крылова «Илья-Богатырь» была «такого же рода опера “Днепровская Русалка”» [Там же]. Позднее П. А. Плетнев сделает это предположение «биографическим фактом», прямо указав, что Крылова «соблазнил» успех переложенной Краснопольским немецкой оперы, и ему «показалось, что пьеса, основанная на отечественном предании, еще большее произведет действие» [Плетнев: II, 68]. Для нас же важно расхождение лубочного источника и театрального «повода».

Литературная история «днепровских русалок» зачастую подменяется театральной. Однако укажем на «Абевегу русских суеверий» М. Д. Чулкова и на «Русские сказки» В. Левшина. В первом случае перед нами опыт славянской «этнографии», во втором — иного порядка демократический жанр, пересечение переводного романа и лубка. Но еще прежде отметим различие — жанровое и стилистическое — между чулковской «этнографией» и современной ему славянской «мифологией». «Абевега...» — своего рода энциклопедия суеверий русского народа, рассказанная с характерным просветительским пафосом (ср. ритуальную ремарку: «уверяют простаки», вариант: «врут суеверы»). Вот статья о Русалках в «Абевеге»:

Русалки — дьяволы женского рода, живущие в горах, в реках и болотах, оне имеют весьма долгие волосы, и уверяют простаки, что часто их видят бегающих по горам, и сидящих на берегах рек, где оне чешут длинные свои волосы, и когда только увидят оне человека, то тотчас бросаются в воду. Древние славяне почитали их богинями вод и лесов, поклонялись им и приносили жертвы» [Чулков, Абевега: 283].

Иное дело — чулковский же «Краткий мифологический лексикон». Здесь мы находим соответственно статьи о Наядах и Нереидах, каковые суть

Служительницы Венерины, Нептуновы и Амфитритины. Они всегда плавали за их колесницами, вид имели сверху по лядви женский, а оттуда рыбий. Воло-

сы их переплетены перлами, а в руках имели королевские ветки [Чулков, Лексикон: 74].

Чулков различает русалок мифологических и этнографических: мифология принадлежит области высокого, «нереиды», «наяды» и «нимфы» обретаются в иной литературной плоскости, нежели «русалки» русских суеверий. Однако параллель всякий раз подразумевается, ср. у Ломоносова:

Не Нимфы ли в кустах и при ручьях сельской простотою мнимые русалки [Ломоносов: VI, 253].

Что же до другого, непосредственно литературного, источника, то естественнее всего предположить, что в бесчисленных «сказках-романах» прямой аналогией русалок были морские волшебницы, пленявшие богатырей-героев и отвлекавшие их от надлежащих подвигов. Заметим, что оперные русалки опознавались современниками именно как сказочные «заморские» волшебницы, и классицистическая критика «Вестника Европы» не преминула указать на отступление от чулковского «канона». Притом «мифология» и «этнография» теперь (т.е. спустя несколько десятилетий после выхода «Абевеги» и «Краткого мифологического лексикона») составляют единое целое:

...Кому какое дело до того, что славянские русалки были не волшебницы, а прелестные нимфы, которые иногда, сидя на берегу реки, чесали зеленые свои волосы, или качались на древесных ветвях, или плавали в струях прозрачных и о которых предание не сохранило нам никаких известий, относящихся до любовных походов!.. [ВЕ 1809: Ч. 48, № 21, 76–77].

Характерно, что в таком определении уже утрачена заведомая двусмысленность жанровой природы чулковских русалок, на которую обратила внимание М. Б. Плеханова, отметившая парадоксальную «декорацию» и соответствующее стилистическое напряжение 5-й части чулковского «Пересмешника» [Плеханова: 25].

Стилистическая двойственность «русалочьей» природы, вероятно, способствовала изначальной комической интенции волшебной «русалочьей оперы». Именно русалки (не Нимфы и не Наяды) предполагали отчетливо сниженные «простонародные» коннотации, и то стилистическое и семантическое поле, в котором оказался венский зингшпиль, вполне соответствовало его демократической установке.

Предшествовавшие «Русалке» ранние опыты русской комической оперы обретались либо в пространстве пасторали (Николев), либо приближались к «игрищам», иначе говоря, к «натуре». Аблесимовский «Мельник — колдун, обманщик и сват» явно снижен в сравнении с «Деревенским колдуном» Руссо⁷³, его ключевое сюжетное определение — «обманщик» (мо-

⁷³ Собственно — «Деревенский Ворожея» (так называлась опера И. Керцелли, предшествовавшая «Мельнику — колдуну...» на российской сцене).

шенник), и самый механизм «обмана» проистекает из скептических ремарок в духе чулковской «Абевеги»: «уверяют простаки». Ср. исходную сюжетную посылку:

...Говорят, будто мельница без колдуна стоять не может, и уж де мельник всякой не прост: они-де знают с домовыми, и домовые-то у них на мельницах, как черти ворочают [Русская комедия: 219].

«Мельник» пользовался огромным успехом у демократического партера и игрался на ярмарках вплоть до середины XIX в. Механизмы «низких обманов» (в противовес «возвышенным») «простою» своей подобны «бес-трепетному» «любованию занятыми и увлекательными техническими театральными трюками». И реакция критики на «Мельника» сопоставима с позднейшими оценками феномена «Русалки». Одна из главных претензий — «низкопробность» и трюкачество, пренебрежение вкусами образованной публики⁷⁴. Другой причиной успеха «Мельника» П. А. Плавильщиков полагал предпочтение, которое отдает публика «нашему» автору перед «чужим», уточняя при этом, что дело не столько в патриотическом дурновкусии, сколько в несовершенстве перевода, каковой всегда уступает оригиналу [Зритель 1792: Ч. 2, 131].

Заявленная однажды в «Зрителе» оппозиция «нашего» и «чужого» сохраняет свою актуальность в театральных спорах, и чем дальше, тем больше связывается с успехом пьесы. Однако, вопреки мнению Плавильщикова, предпосылки успеха достаточно подвижны, — «заморская волшебница» наследует успех «нашего Мельника», однако когда на сцену явился «наш» «Илья-богатырь», — по остроумному сюжетному уподоблению Ф. Ф. Вигеля — он «неумышленно убил волшебницу-немку, для соблазна русских обратившуюся в их соотечественницу» [Вигель: III, 130].

Этот *bon mot* Вигеля заключает в себе некий изоморфный сюжет — сказочный, театральный и историко-литературный в одно и то же время. В глазах современников на русской сцене происходит история вполне сказочная: «наши» богатыри вступают в бой с заморскими волшебницами-русалками, русалки, в свою очередь, завлекают публику (в театре) и, увлекая, отвлекают богатырей от подвигов (в сказке). Ср. похожий прием в «Рассуждении о Российской словесности...» А. Ф. Мерзлякова: реальные театральные сюжеты и персонажи уподобляются мифологическим, и «Днепровская русалка» выступает в роли коварной морской волшебницы, русский богатырь Озеров разрушает ее чары:

«Русалка» волшебным своим жезлом окаменила Сумарокова, Княжнина, драмы Хераскова, славные комедии Фонвизина, экивоки Клушина. Но Озеров разрушил очарование и снова обратил вкус публики на предметы важнейшие [ТОЛРС 1812: Ч. 1, 101].

⁷⁴ Подробно о полемике вокруг «Мельника» см.: [Булкина 2006].

В истории театра и истории литературы принято противопоставлять «русалочки» и «богатырские» оперы, главным образом, в плане «нашего — чужого». В самом деле, «Илья» Крылова и «Добрыня» Державина основаны в большей степени на сюжетах былинных — борьба русских воинов с неприятелем. Противники — злые волшебники (Соловей-разбойник у Крылова и Огненный Змей у Державина) не только похищают красавиц, но и угрожают Русской земле. В известном смысле такая сюжетная «аллюзия» была обусловлена актуальной исторической ситуацией: волшебнo-героическая опера приобрела новый акцент в разгар войны с Наполеоном (1806). «Илья-Богатырь», в самом деле, явился на сцену почти одновременно с «Димитрием Донским» и служил едва ли не баснословно-комической парой исторической трагедии Озерова.

Как указывают историки русской музыки, трагедия и волшебная опера держались на общих конструктивных принципах — тех самых злободневно-патриотических аллюзиях [Очерки: 233]. Такого рода аллюзиями объяснялся и небывалый успех патриотической трагедии Озерова, успех отчасти «невольный» (ср. известную формулу Пушкина «Там Озеров невольны дани / Народных слез, рукоплесканий / С молодой Семеновой делил...»).

Что же касается «богатырской оперы», то ситуация здесь несколько иная. Державинский «Добрыня» (1804) стал незадавшимся (не дошедшим до сцены) опытом «высокой» («важной») богатырской оперы. Опера — по Державину — жанр «народный» в античном смысле, по моральной цели приближается она к греческой трагедии («нигде не можно лучше и пристойнее воспевать высокие сильные оды, препровожденные арфою, в бессмертную память героев отечества и в славу добрых государей, как в опере на театре» [Державин: VII, 602]).

Самое волшебство и неправдоподобие, по Державину, суть инструменты высокого (а не механизмы «низких обманов»!) и служат для того, чтобы человек познавал тут «все свое величие и владычество над вселенной» [Там же].

Оперная «теория» Державина заставляет вспомнить о мистерии, и не случайно державинское либретто пришлось по душе Кюхельбекеру [Кюхельбекер 1979: 343]. Но державинский «Добрыня» предполагает совершенно иную плоскость, нежели часто сближаемый и называемый в одном ряду с ним крыловский «Илья». Для Державина опера мифологическая и опера комическая принадлежат разным жанровым регистрам, история и мифология не могут составлять предмета комической оперы. Державин в своих «важных операх» полемизирует с озеровскими трагедиями, Крылов же идет принципиально по иному пути: похоже, его в самом деле «вдохновляет» успех «Русалки» — комической оперы-феерии, но при этом он не без азарта исполняет «заказ на сочинение национальной оперы» [Киселева 2001: XXVII–XXVIII].

3.2.2. «Илья-богатырь» И. А. Крылова как опыт национальной феерии

«Илья-богатырь» Крылова (1807), которого рецензенты «Лицея» «производили» из лубка (сюжет действительно заимствован из лубочной «Истории о славном и храбром богатыре Илье Муромце и Соловье-Разбойнике»), усиливает балаганные элементы. Большинство писавших о крыловской опере подчеркивают доминирующее там шутовское начало⁷⁵. При этом М. Гордин настаивает на травестийной природе «Ильи-Богатыря», а И. Серман — на лубочной. Крылов, в самом деле, противопоставляет волшебной опере литературно-романтического склада (собственно, той линии, по которой в дальнейшем пошли очередные давидовские «выпуски» «Русалки», «Князь-Невидимка» Лифанова-Кавоса и др.) оперу в заведомо «низкой» балаганной традиции, «народную» и «потешную». М. Гордин полагает, что «Илья-Богатырь» зачастую дословно воспроизводит травестированного «Трумфа» и что «сочиняя “Илью-Богатыря” Крылов, помимо прочего, имел в виду проложить дорогу на сцену для “Трумфа”», каковой будто бы изображал Наполеона [Гордины: 134]. Последнее не очевидно, тем не менее, злободневные политические аллюзии оставались в ту эпоху конструктивным театральным механизмом.

Однако для литературного смысла крыловской оперы более всего характерно сознательное предпочтение низовой демократической традиции и живой интерес к травестиям — потешным «перелицовкам» высоких мифологических сюжетов. Травестийная литература обреталась в той же социальной нише, что и лубок. Б. В. Томашевский, говоря о прагматике осиповской «Энеиды», указывает именно на рукописную литературу и низовую среду ее бытования — «грамотеев из “низов”, из разночинцев, из податных сословий, <...> бурсаков и студентов» [Ирои-комическая поэма: 249]. Иными словами, если перевести все это на «театральный язык», перед нами ориентация на партер и раек. Крылов, вступив в соревнование с популярной «заморской волшебницей», создает национальную феерию, обратившись к опыту демократических, массовых жанров. Он выводит на сцену лубочных киевских богатырей, отдает первую роль шуту, галантная интрига, составлявшая существо «русских богатырских сказок», заведомо уходит на второй план, самая героика низводится до фарса:

Владисил: ...Мой друг Тароп, так как участь твоя сопряжена с моею, ступай за мною — слава тебя ожидает!

⁷⁵ Современные исследователи следуют здесь за «Репертуаром русского театра»: «По собственному желанию или следуя вкусу зрителей, авторы либретто и музыки поставили и тут на первый план Торопа и Седыря» [Репертуар русского театра: 10–11], автор рецензии — Р. Зотов. М. Гордин указывает кроме всего прочего, что Илья выходит на сцену в семи явлениях, а шут Тароп — в восемнадцати.

Тароп: Государь! Не можно ль упросить Зломеку, чтоб меня избавить от славы: я чувствую, что она совсем не по моему желудку [Крылов 1946: I, 6].

Если говорить о литературных предшественниках Крылова, пытавшихся перевести «богатырские» сюжеты в иной план, чаще всего вспоминают карамзинского «Илью Муромца». Карамзин точно так же акцентировал развлекательную функцию «сказки», притом что «сказка»-вымысел в таком историческом контексте читается как антитеза «истории» («истины»). Ср. известный зачин:

Ложь, Неправда, призрак истины!
Будь теперь моей богинею [Карамзин 1966: 151].

Наконец, переложению «Русалки» Краснопольского был предпослан эпиграф из карамзинского «Ильи»:

Ах! Не все нам реки слезные
Лить о бедствиях существенных!
На минуту позабудемся
В чародействе красных вымыслов! [Там же: 150]

Потому, когда заходит речь о соперничестве «богатырских» и «русалочьих» опер, и о мотивах Крылова, «соблазнившегося» при сочинении «Ильи-Богатыря» успехом «Русалки», невозможно миновать Карамзина и этот, не исключено, что наиболее существенный аспект полемической литературной позиции Крылова-либреттиста.

Если Карамзин фактически «поднял» героя из лубка, превратив его из потешного богатыря в чувствительного рыцаря, Крылов возвратил его «на место». «Русалка» в своих русских «сериях» шла отчасти по карамзинскому пути — романтизации вымысла. Крылов игнорирует опыт Карамзина и возвращает феерию к ее низовым «демократическим» основаниям.

В этом контексте нам представляется исключительно характерной одна из провинциальных русалочьих «версий». Историки театра упоминают о поставленной в 1809 г. в Петрозаводске «Олонецкой русалке» (см.: [Гозенпуд 1959: 290]). Текст ее не сохранился, однако содержание восстанавливают по тексту доноса, адресованного попечителю Санкт-Петербургского учебного округа Н. Новосильцеву:

Источник новой пизэсы есть испорченный, т.е. «Энеида», вывороченная наизнанку»; форма ее оперная <...> всем лицам сообщено постыдное пристрастие к пьянству, праздности и беспечности <...>. Язык у всех лиц шутовской, выражения самые площадные; ухватки дурацкие и низкие <...> Министры карфагенские беседуют не о делах государственных, но друг перед другом превозносятся своею сонливостью и выражаются самыми подлыми речами... [РА 1870: № 4–5, 956–957].

Героиней «Олонецкой русалки», опять же судя по доносу, выступает царица Дидона, которая в финале «пляшет русскую барыню». Доносчик усматривает тут «колкую критику на министерство», между тем подобные

метаморфозы вполне вписываются в литературную логику: сказка о морской волшебнице в традиции фарсовой феерии естественным образом превращается в трагедию. Наконец, сюжет и комические беседы «карфагенских министров» заставляют вспомнить «Илью-Богатыря» и предшествовавшую ему «Превращенную Дидону» — «перелицовку» С. Н. Марина, в которой играл сам Крылов; скорее всего, «олонецкая Дидона» происходит именно из такого рода источников.

Провинциальный автор «Олонецкой русалки», сотворив собственную трагестрофическую феерию, не усмотрел здесь противоречия, вероятно, он не ведал о злободневной столичной полемике и о театральной борьбе между богатырями и русалками, героями «русской седой старины» и «заморскими волшебницами». Однако автор этот исходил из очевидной общности демократического источника, из того самого «духа балаганных игрищ», к которому возвращал «богатырскую оперу» крыловский «Илья» и от которого как раз уходила — в сторону романтизации — «Днепровская русалка» Давыдова.

3.2.3. «Богатырская опера» и «богатырская поэма»

Расцвет «богатырской оперы» был бурным, но в исторической перспективе — непродолжительным: в какой-то момент она оказалась законсервированной, и от музыки к «Илье-Богатырю» сохранились лишь оркестровые партии (притом, что в первой трети XIX в. «эта опера была необходимой принадлежностью всех официальных торжеств»⁷⁶).

В 1830-е гг. к национальной опере выдвигались требования совершенно иного порядка. Так, последней «богатырской оперой» историки музыки полагают «Руслана и Людмилу», написанную Глинкой после «Жизни за царя». И, кажется, обратным порядком сказочная «богатырская опера» получила название «руслановской» [Черкашина: 91]. Происхождение такого определения связано с полемикой музыкальных критиков вокруг «опоздавшей» оперы Глинки и «финальной» статьей А. Серова «Руслан и русланисты». Полтора десятка лет спустя главная неудача «Руслана...» видится Серову именно в серьезности, забвении «веселости и вымысла», превращении «канвы поэмы в какой-то манекен, ни для кого не интересный» [Серов 1895: 1693].

Нас в этой «руслановской» истории занимает даже не столько исторический парадокс «обратной типологии», сколько настоящая связь «богатырской оперы» и «богатырской поэмы» со старокиевской топологией. О зависимости пушкинской поэмы от волшебной оперы писали неоднократно, самые механизмы волшебных превращений принято связывать с его театральными впечатлениями, притом, что сказочные герои и сюжет-

⁷⁶ Точнее, не столько сама опера, сколько ария «Победа! Победа русскому герою...», см.: [Чешихин: 52; Репертуар русского театра: 10–11].

ные параллели происходят здесь из общего источника. Сошлемся лишь на пронизательное наблюдение И. И. Дмитриева, сравнившего пушкинскую поэму с «Энеидой» Осипова [Карамзин, Письма: 290]. Б. В. Томашевский полагает, что «Дмитриев <...> обратил, очевидно, внимание на размер стиха» — четырехстопный ямб и одическая строфа [Ирои-комическая поэма: 248]. Но кажется, Пушкин, помимо всего прочего, вслед за Крыловым, сознательно обращается к традиции низовой литературы, «перелицованного» эпоса, в этом смысле «Илья Богатырь» — самая близкая «Руслану» оперная параллель: действие происходит в той же старокиевской декорации, происхождение героев и механизмы сюжетной трагедии сходные.

Не исключено, что именно пушкинская поэма стала своего рода point'ом в литературной истории сказочно-богатырского комплекса, окончательно обратив его назад — к истокам. Карамзинская попытка превратить лубочного богатыря в чувствительного героя, при заведомой ироничности авторского посыла, все же предполагала переключение в иной литературный регистр и некое психологическое развитие условного персонажа.

История днепровских русалок имела другое продолжение, и в литературном смысле победа Ильи-богатыря над «волшебницей-немкой» оказалась пирровой.

3.2.4. «Русалочьи оперы» в свете музыкальных полемик 1820–1830-х гг.

Венская феерия Генслера “Das Donauweibchen”, обратившаяся на московской сцене в «Днепровскую русалку», была самой репертуарной постановкой русского театра начала XIX в. По мнению современников, едва ли не главным секретом успеха первых русских версий «Русалки» были «машины» и комические репризы актера Воробьева [Вигель: III, 130]. Между тем, театральные историки полагают, что сценическая «Русалка» была избыточна за счет обилия «машин», она была тяжеловеснее своей литературной версии («романической повести» «Леста, или Днепровская русалка», изданной в 1804–1806 гг.). Более того, русская «переделка» в большей степени акцентировала комические элементы, «популярный шут здесь стал еще более важной фигурой, нежели это было в немецком варианте» [Губкина: 164]. Музыкальная логика (давыдовские «сиквелы») двигалась по пути романтизации комической феерии Генслера, вступая в противоречие с либретто. По мнению А. С. Рабиновича, «своим истолкованием “русалочьей” фабулы Давыдов приближается к Фуке и Жуковскому», «балаганные аттракционы» в «давыдовских» частях «Русалки» «приобрели романтическую таинственность»:

...все это у Давыдова наперекор либретто. Вот, например, очередной цирковой кунштюк либреттиста: из корзины с яблоками выскакивает негритенок и играет соло на трубе. Композитор же заменил трескучую трубу мечтательной вал-

торной и написал пленительный инструментальный фрагмент, который можно смело вставить в партитуру «Руслана» или «Оберона» [Рабинович: 139–140].

Именно в силу такого противоречия, полагает А. С. Рабинович, давидовские «сиквелы» «Русалки» стали терять популярность. Но вернее будет сказать, что сама музыкальная феерия выходит из моды. В конце 10-х – начале 20-х гг. XIX в. она уступает место «народной романтике» опер Вебера. Взамен бутафорской декоративности наступает «эра местного колорита, пейзажа в музыке» [Серов 1895: 1672]⁷⁷. В «Евгении Онегине» “Freischutz” и «Русалка» упомянуты в одном ряду, но, кажется, все же в разных контекстах: арии Вебера «робко» разучиваются, арии из «Русалки» распеваются провинциальными барышнями, т.е. для светской музыкальной моды это уже Plusquamperfect.

Тем не менее, «Русалка» держалась на российской сцене до середины XIX века, она сохраняла популярность в провинции и в Москве. В этом смысле характерно «антимосковское» замечание А. Серова: «Что ж делать! Они отстали от нас по музыкальным делам лет на 50, если не больше» [Серов 1950: 158]. В самом деле, Москва в том, что касается музыкальных вкусов, оказалась архаичнее и демократичнее Петербурга. В целом же заметим, что в смысле «демократизма» оперная публика в 1820–1830-е гг. условно делилась на три «яруса»: внизу были поклонники «венских фабрикций» и их русских «переделок», верхний ярус занимали адепты немецкой «большой оперы», посередине находились т.н. «россинисты» (завсегда италийской оперы или *dilettanti*). На ярмарках более всего предпочитали «Мельника».

Основным содержанием музыкальных полемик 1820–1830-х гг. был спор «моцартинистов» и «россинистов», причем в журналах представлены были, главным образом, «моцартинисты», фактически, они и вели этот «спор славян между собою», настоящим предметом которого была «народная опера». В качестве образца и матрицы предлагалась т.н. «немецкая волшебная опера с привидениями» (Вебер), и в этом направлении велись поиски Верстовского. Однако опыты Верстовского получают неоднозначные оценки. Главная претензия критиков — «заемное предание», и затем — уже в «Аскольдовой могиле» — историческое и мифологическое неправдоподобие:

Вот опера! что это за лица? что за костюмы? К какой мифологии принадлежат эти боги? Надо признать, что глушь и дичь времен Святославовых недоступна

⁷⁷ В этом плане характерна последняя — 4-я «серия» «Днепровской русалки» (1805), либретто которой написал А. Шаховской. «Днепровский берег» здесь приобрел отчетливые «малороссийские» коннотации, персонажи пели по-украински, и именно здесь прозвучала известная песня «Їхав козак за Дунай», которую затем Шаховской использовал в тематически «малороссийском» «Козаке-стихотворце» (1815).

поэзии, не может уже возбудить в нас никакого сочувствия [МН 1835: Июль. Кн. 2, 382]. Автор рецензии — Н. Ф. Павлов.

Заметим, что претензии оперных критиков восходят к аналогичным рассуждениям об историческом романе «в духе Вальтера Скотта»⁷⁸. Между тем, образцом народной оперы, основанной на народном же предании, полагался “Freischutz”. Сторонники «немецкой партии» помещали в один ряд Вебера, Бетховена и Моцарта, «объединительная идея» зачастую была притянута за уши («музыка Севера» у Полевого [МТ 1832: № 18, 276–278]). Характерно, что и моцартовский «Дон Жуан» воспринимался в этом ряду, как «опера с привидением».

3.2.5. «Русалочья опера» и «русалочья баллада» в 1820–1830-е гг.

Популярность Вебера сыграла дурную шутку еще с одной русалкой, не «феерической», но вполне «романтической» — с «Ундиной» Фуке-Гофмана: в Германии она имела недолгий успех, пражская премьера в 1821 г. провалилась. Русский перевод Жуковского явился в середине 1830-х с заведомым опозданием, когда «русалочий» сюжет утратил сказочную и приобрел фантастическую огласовку⁷⁹.

В 1830-х гг. обрела популярность иная «дева» немецкой романтической мифологии — роковая искусительница Лорелея, впервые появившаяся у Brentano в «Годви» (1801–1802), затем — в «Рейнской легенде» Фогта (1811), у Эйхендорфа («Лесной разговор» 1815) и, наконец, у Гейне. Сюжет пушкинской «Русалки» (1819), в которой принято усматривать одну из пародических «стилизаций» под Жуковского, отчасти напоминает историю Brentano о рейнской колдунье и влюбившемся в нее епископе. Но настоящая «роковая дева над рекой», канонизированная в балладе Гейне, далека от исходной модели Brentano (фактически, у Brentano разыграна евангельская притча «Христос и грешница»). «Дева вод» в позднем романтизме — сирена-губительница, утопленница-вампир, оборотень и т.д. Сам Brentano в начале 1830-х гг. в «Рейнских сказках» обращает Лорелею в русалку.

⁷⁸ Ср. «Письмо о русских романах» М. Погодина с перечнем тем из русской истории, достойных романа «пиитического», и рецензию Вяземского на «Северную лиру»: «...сомневаемся в богатстве наших материалов для романов в роде Вальтера Скотта...» [СЛ: 133, 136, 229]. Позднейшие отголоски этого спора в рецензиях на роман Загоскина: «Не только слыхали, но и читали мы мнение, будто из Русской истории нельзя извлечь исторического романа, т.е. такого создания, которое вносило бы хоть какую-нибудь поэтическую идею в события минувшего, дополняло собой недостаток преданий и облекало их жизнью подробностей, о которых некогда говорить историку. Мысль ложная, недостойная никакого опровержения...» [МТ 1834: № 1, 166].

⁷⁹ Подробнее об «Ундине» В. А. Жуковского см.: [Булкина 2007].

Обратим внимание на характерный момент — «вознесенное» положение «девы над рекой» в «русалочьем топосе». Самый известный русский текст этого ряда — лермонтовская «Тамара»:

В той башне высокой и тесной
Царица Тамара жила:
Прекрасна, как ангел небесный,
Как демон, коварна и зла. <...>
И слышался голос Тамары:
Он весь был желанье и страсть,
В нем были всеисильные чары,
Была непонятная власть... [Лермонтов: I, 482].

В нашем «днепровском» контексте любопытна версия Андрея Подолинского — упоминавшаяся уже здесь баллада «Девич-гора», соединившая поздний романтический сюжет с более привычной для автора, но достаточно архаичной на тот момент оперной днепровской декорацией. Подолинский выбирает «готический» извод «богатырской оперы» с мотивами легенды о польском колдуне. Так русалочья баллада находит развитие в актуальном для поздней романтической фантастики «сюжете искупления», — в массовой литературе 1830-х гг. русалки из заморских волшебниц превращаются в утопленниц.

3.3. «Русалочий топос» и замысел пушкинской драмы о русалке

3.3.1. Сюжетные и пейзажные трансформации «русалочьего топоса»

Н. Я. Берковский возводил предполагаемый финал незаконченной пушкинской «Русалки» все к тому же «сюжету искупления». Князя, по такой версии, ждала судьба Дон Гуана, и днепровская драма сближалась с «Маленькими трагедиями», промежуточное звено — моцартовский «Дон Жуан», и общая схема звучит так: явление «национальной драмы из немецкой комической оперы» [Берковский: 396]. Музыкальное определение здесь не точно, но параллель с оперой Моцарта характерна.

В статье И. Жданова, посвященной разного порядка «изводам» «Днепровской русалки» и предметному сравнению пушкинской драмы с либретто Краснопольского, отмечается сюжетное сходство и различия между ними, кроме того перечисляются другие «промежуточные» версии «русалочьих повестей» (немецкие переводы Жуковского, план ненаписанной поэмы Батюшкова, «картины» Андрея Муравьева и «Русалка» Ореста Сомова) [Жданов]. На «параллельные места» указывает и С. М. Бонди [Бонди]. Мы попытаемся подробнее рассмотреть такие «промежуточные» версии, но нас занимают не столько «параллельные места», сколько сюжетные трансформации «русалочьих повестей» и новые контексты днепровского топоса.

Итак: земная невеста и морская волшебница соперничают за сердце рыцаря (в русской опере — князя). В балладных переложениях образ русалки усложняется, а ее земная соперница может отсутствовать вовсе. Русалка может выступать и в роли манящей искусительницы, коварной обольстительницы, и в роли жертвы (утопленницы), но может быть и тем, и другим: вначале жертвой, затем обольстительницей и разлучницей, тогда на дне оказывается «князь» (витязь, рыцарь, богатырь). Когда баллада приходит на смену сказке, механическое театральное «волшебство» уступает место романтической фантастике, и самый образ русалки претерпевает изменения. Из сказочной волшебницы она превращается в стихийного духа, становится воплощением женского начала, холодного, влажного и смертельного. В конечном счете, меняются представления об этнографической «верности»: так, уже в начале 1820-х Орест Сомов усомнился в «чулковском» каноне. Забавно, но если прежде рецензент «Вестника Европы» упрекал либреттиста «Днепровской русалки» в отступлении от чулковской этнографии («...славянские русалки были не волшебницы, а прелестные нимфы, которые иногда, сидя на берегу реки, чесали зеленые свои волосы...» [ВЕ 1809: Ч. 48, № 21, 76–77]), то спустя годы Сомов ставит в вину переводчику баллады «Рыбак» и его защитникам следование этнографическому (якобы!) канону «Днепровской русалки»: «Где вы нашли <...>, что русалки были водяные нимфы, неужели в опере “Днепровская русалка”?» [Работы: 231].

Малороссийские русалки Сомова — не водяные нимфы, они утопленницы и удушенницы. В ранней статье, в оппозицию Жуковскому, они — лесные нимфы и удушенницы:

Если же основываться на преданиях и народных суевериях, то русалки скорее были нимфы лесные, нежели речные, ибо в Малороссии существует и доныне поверье, что на зеленой неделе или о семике русалки бегают по лесу, цепляясь за деревья длинными своими зелеными волосами и качаются на оных; что сии русалки суть тени или призраки удушенниц и что они шекочут до смерти человека, которого поймают одного в лесу [Там же].

Но в напечатанной в 1829 г. повести «Русалка» Сомов едва ли не буквально цитирует «Рыбака» Жуковского (подробнее об этом см. в главе 4-й). Заметим, что, заговорив об этнографии, Сомов на место космополитического (т.е. национально не окрашенного) просветительского чулковского топоса подставляет Малороссию. Сказочный «днепровский берег» с его условной старокиевской декорацией в известный момент корректируется в соответствии с «национальной» огласовкой романтизма.

Между тем, в «Русских сказках» и в чулковской «этнографии» конкретное географическое место обитания русалок никак не зафиксировано. В «Пересмешнике» они оставляют «чистые струи реки Рвани» затем, чтоб «омывать лица свои на берегах Хотынских». В переводных романах сюжетную функцию русалок исполняют морские волшебницы. Вероятно,

днепровский берег явился основным «русалочьим топосом» именно в силу популярности «Днепровской русалки», т.е. фактически Днепр тут заместил Дунай. При этом свойства театрально-сказочного днепровского пространства не предполагали соотношения с исторической и топографической реальностью. И не случайно упреки многочисленных критиков оперной «Русалки» состояли главным образом в несоответствиях — исторических и этнографических. Ср.:

...Содержание почерпнуто не из баснословия, ибо никаких преданий не сохранилось о мнимых любовных приключениях *Видостана* и *Лесты*; не из истории, ибо история ничего не говорит нам о *Видостане* и *Славомысле*; не из народных сказок, ибо никто не слыхивал сказки о «Днепровской русалке». <...> Тарабар упоминает о сатане, о котором не мог он иметь никакого понятия, не будучи ни жидом, ни христианином. Карлики в чалмах и халатах посвящают конюшего в рыцари, в которые на Руси никого не посвящали и которых не должно предполагать во времена славянского баснословия. По какому поводу Русалка, являющаяся в княжеских чертогах в виде безобразной нищей, подносит в дар новобрачным *пару белых голубей*? Об этом и обо всем прочем надобно спросить немецкого творца «Дунайской нимфы», из которой переделана «Днепровская русалка» [BE 1810: Ч. 49, № 4, 316–317]⁸⁰.

Самая география не претендует на правдоподобие: князь черниговский живет на берегу Днепра (о чем с недоумением пишет тот же «Вестник Европы»). Рецензент немецкой “*Ruthenia*” указывает на костюмные несообразности («Старорусские длинные одежды не воспроизведены во всей правдивости...» [Ruthenia: 1808. № 2, 61–62]).

Иными словами, пока «парусинный Днепр бушевал на подмостках Петровского театра» [Арапов 1850: 55], старокиевский топос оставался в границах сказочных «вымыслов» с немецкими (рыцарскими) аллюзиями: княжеские замки в декорациях П. Гонзаго намекают на литературную готику, исключая какое бы то ни было приближение к «национальной истории».

Балладный топос еще более условен: речная прохлада, русалочья песня. В «Русалке» (1832), лермонтовской реплике на балладу Жуковского, топос этот все же несколько русифицирован (витязь на дне). А. С. Немзер полагает, что витязь этот — «двойник» героя баллады Жуковского «Рыбак» [Немзер 1987: 205]. В сюжетном плане так и есть, однако заметим, что лермонтовский витязь явился из того же источника, что и персонаж баллады Подолинского (витязь — жертва оборотня). Иными словами, у Лермонтова — в меньшей степени, но у Подолинского — в гораздо большей, — очевидны сюжетные реликты старокиевского оперно-сказочного

⁸⁰ Ср. цитировавшуюся ранее «этнографическую» претензию в том же «Вестнике Европы»: «Кому какое дело до того, что славянские русалки были не волшебницы, а прелестные нимфы...». Справедливости ради укажем, что имена Милославы, Видостана и Славомысла почерпнуты Краснопольским из «Славянских древностей, или Приключений словенских князей» М. Попова.

комплекса. В этом смысле днепровские баллады Подолинского конца 1830-х гг. представляют тяжеловесный сплав давних баллад Жуковского (главным образом, «Двенадцати спящих дев»), производных от них «готических опер» Верстовского и новомодных «малороссийских повестей» Сомова и Гоголя⁸¹.

Другое звено этой истории, которое имеет непосредственное отношение к «витязю на дне», — «богатырская поэма». Она, с одной стороны, — ближе всего к сказочной опере, с другой — парадоксальным образом соотносится с самым известным «образцом» этого жанра — «Русланом и Людмилой». Прежде мы указывали на сходство пушкинской поэмы с балаганной феерией Крылова «Илья богатырь»: суть в обращении к опыту «перелицованного эпоса», в травестировании традиционных сюжетов высокой литературы.

Однако предполагался и другой путь. План «Русалки» Батюшкова (1817) располагается еще в «доруслановских» жанровых пределах, и это попытка «рыцарской поэмы», «сказочного эпоса», без намека на травестию:

Это должна была быть сказочная поэма небольшого размера (в четыре песни), представляющая собой «расширенную» эпическую элегию. Сюжет носит дидактический характер: юный герой Озар попадает в волшебное царство влюбленной в него русалки Лады, но голоса товарищей, возвращающихся после победы, заставляют его забыть любовные наслаждения, и он, при помощи волхва, освобождается из любовного плена [Слонимский: 187].

Источники очевидны — это «Русские сказки» Левшина и «переводные романы». Сюжет архетипический: морская волшебница увлекает героя в свое царство, отвлекая его от «подвигов». Кажется, фокус батюшковского замысла — в «зеркале» привычного «русалочьего сюжета»: традиционно русалки манят и увлекают героя таинственным пением (голосом), но в финале у Батюшкова именно земные голоса (голоса товарищей) возвращают героя к миру.

Привычный «русалочий сюжет», как мы помним, пародируется в «Руслане и Людмиле», но Пушкин подменяет сказочную архаику более актуальными и скандальными в этом контексте балладными аллюзиями. Морские волшебницы оборачиваются у него героинями «девственной» баллады Жуковского. Канонический сюжет уклонения от предначертанного пути у Жуковского был мистически «перевернут», но у Пушкина он фактически возвращается к исходной модели. А заканчивается «пародическая баллада» пастушеской идиллией в духе Батюшкова.

⁸¹ В этом контексте уместно вспомнить об одном знаковом, но невоплощенном замысле Верстовского — опере «Страшная месть» (по Гоголю). Ср. запись в дневнике Н. А. Маркевича от 24 января 1840 г.: «С утра на репетиции “Вадима” и “Аскольдовой могилы”. Толкование о будущей опере “Страшная месть”. Я пишу либретто, Верстовский — партитуру» [Гозенпуд 1952: 896].

Будучи самым известным образцом жанра, пушкинская «богатырская поэма» остается самой его неканонической версией: это вытекает из ее настоящего литературного смысла, каковой (повторимся) состоит в «перелицовке» традиционных сюжетов.

Но коль скоро мы говорим о топосах «днепровского» («русалочьего») текста, то нас сейчас более интересуют канонические его версии, как «до-руслановские», так и явившиеся после «Руслана и Людмилы». Одним из наиболее показательных в этом плане руслановских «продолжений» нам представляется явившийся в «Московском телеграфе» за подписью <Н. Елагин> «Днепровский берег» с подзаголовком «отрывок из романтической поэмы “Владимир Великий”» [МТ 1829: Ч. 29, 457–463]. О том, какова была (или могла бы быть) поэма, мы можем лишь предполагать. Скорее всего, она была задумана в духе «рыцарского эпоса», где сказочные старокиевские декорации накладывались на мотивы и композицию образцовой «романтической поэмы». Такие «поструслановские» опыты в литературе второго ряда — не редкость (см.: [Алякринский; Загорский], «Рогдаев пир» Гребенки). Именно в этом плане — как пример характерной композиционной формы, законченного «лирико-драматического отрывка» — рассматривает «Днепровский берег» В. М. Жирмунский [Жирмунский: 321].

Елагинский «отрывок» представляет собою развернутый «русалочий эпизод» из «Руслана и Людмилы»: царица русалок уносит на дно витязя Рогдая. В экспозиции — майская ночь, днепровский берег, по небу плывет луна:

...Все тихо: в роще благовонной,
Своей подруге благосклонной,
Не свищет песню соловей,
Томимый негой сладострастной,
И скатерти Днепра атласной
Не тронут весла рыбаей!

Затем является герой:

Все тихо. — Но в дали туманной
Кто ж это? Всадник молодой:
На нем шелом и панцырь бранный
Блестят насечкой золотой [МТ 1829: Ч. 29, 458].

Рогдай держит путь в Киев, «куда зовет богатырей / Владимир Князь на пир мечей». Всадник устал, тишина днепровского берега манит его, но она обманчива. Далее следует привычный «каталог» сказочных днепровских чудес (ср. пролог к «Руслану и Людмиле»):

Сей берег страшен: здесь порою
Обходит леший пришлецов;
Здесь бродят ведьмы... и т.д. [Там же: 459–460]

Однако герой, не устранившись, «садится над водой» и с неизбежностью «слышит нежный, томный, / обворожительный напев». «Хор Русалок» вы-

делен как отдельная «картина», более напоминающая театральную мизансцену:

Под тенью ивы раздвоенной
Разстелем бархатный ковер,
Над ним поставим золоченой
С шелковой завесой шатер! [МТ 1829: Ч. 29, 462]

Колесница царицы русалок «влечется парой лебедей» и т.д. Затем все волшебные картины исчезают как наваждение: «Не видно посреди зыбей / Ни юных дев, ни лебедей». (Точно так же в «Девич-горе» Подолинского с наступлением рассвета исчезают «и терем и башни, и стены»). Завершается днепровская сцена бурей — буйством стихии. Напомним, что буря, буйство темных сил природы, языческих сил — устойчивый мотив «киевского текста».

Похожее сочетание оперных мизансцен и «бурного» днепровского топоса находим в другом известном «отрывке» — в «Русалках» Андрея Муравьева («Волнуется Днепр, боевая река...»). Здесь перед нами — оссианический пейзаж в условных оперно-днепровских декорациях. Идея, которая позволяет Андрею Муравьеву соединить в одной картине элементы разных мифологических рядов (Оссиан и «славянское баснословие»), — идея язычества как архаизма. Днепровский пейзаж «отрывка» из трагедии («Падение Перуна») удивительным образом напоминает тот же самый, символический пейзаж из его же более позднего «Путешествия по святым местам». Там канонический киевский пейзаж начинается с описания страшной бури, что служит контрастом к воссиявшим затем куполам киевских храмов. Такого же порядка архаическим мотивом, отпечатком «древнего суеверия», служат «русалии» в поэме А. И. Одоевского «Василько», но об этом мы намерены подробнее говорить в следующей главе. Пока же отметим, что Александр Одоевский обратился к «Макбету» и пошел вслед за Кюхельбекером с его «Шекспировыми духами». Между тем, Пушкин предполагал иную возможность «перевода» шекспировых «элементарных духов» на русскую почву. Так, по свидетельству Вельтмана, Пушкин советовал ему переложить «Сон в летнюю ночь» в либретто волшебной оперы.

Принято считать, что разговор этот мог происходить в 1831 г. Написанная несколькими годами позже пьеса Вельтмана называлась «Сон в Ивановскую ночь», и в первой редакции она была представлена в цензуру 15 января 1837 г. В новой переработанной редакции под заглавием «Волшебная ночь» она была издана в 1844 г. Шекспировы «элементарные духи» переносились здесь в декорацию киевского Лукоморья, фактически — в существовавшую на тот момент декорацию волшебной оперы-феерии. Декорация, впрочем, обветшала и в прямом, и в переносном смысле, и трудно сказать, до какой степени пушкинская идея способна была ее реанимировать.

В этом смысле показательна сценическая история оперы «Руслан и Людмила» (премьера в 1842-м, замысел в 1837-м). Глинка писал, что впервые идея оперы явилась на вечере у Жуковского:

Пушкин, говоря о поэме своей «Руслан и Людмила», сказал, что он бы многое переделал; я желал узнать от него, какие именно переделки он предполагал сделать, но преждевременная кончина его не допустила меня исполнить это намерение [Глинка: 79].

В конечном счете, усилиями композитора и либреттистов вместо волшебной феерии явилась попытка национального эпоса, «этнографическая выставка в рамках оперы» [Серов 1895: 1700], опера «русско-сказочная» в противовес «волшебной на немецкий вкус, с привидениями» [БЧ 1842: Т. 55. Ч. VII, 1–4].

Здесь не место для изложения подробностей полемики между противниками и сторонниками оперы Глинки. Отметим лишь, что сходились они в том, что «волшебная опера» на тот момент себя исчерпала, и что опера Глинки далека от пушкинского замысла, каковой, повторяем, первоначально был ближе к национальной феерии, к опыту крыловской богатырской оперы.

О полной ревизии оперных вкусов и «оперной памяти» свидетельствует замечательный в своем роде анахронизм Белинского: разбирая пушкинскую «Русалку», он усматривает в ее «хорах» «с их фантастическим диким пафосом» параллель «оргиям, Valse infernale из “Роберта Дьявола”»⁸².

Белинский — человек другого поколения и других оперных впечатлений, устаревшая старокиевская декорация и мизансцены из «Днепровской русалки» им уже не «прочитываются», и он переводит пушкинский сюжет на язык более «современный». Критик начинает свой разбор «Русалки» с традиционного вопроса о жанре (задумывалась ли она как либретто и годится ли она для либретто). Позднейшими исследователями вопрос этот решался неоднозначно, однако нам представляется, что самая постановка вопроса не вполне корректна, коль скоро речь идет о незаконченном тексте, самый замысел которого не вполне определен.

3.3.2. Пушкинский замысел драмы о русалке

Нас занимает вопрос о генезисе пушкинской драмы, ее предыстория и ее литературный контекст. Замысел этот, безусловно, несет в себе черты оперные. И дело тут даже не в легендарных свидетельствах, восходящих, в конечном счете, к А. С. Даргомыжскому, будто Пушкин на вечере у Козлова предложил для оперного воплощения два своих текста — незаконченную «Русалку» и «Торжество Вакха». Гораздо достовернее другое био-

⁸² Притом что Пушкин мог видеть оперу Мейербера не раньше 1834 г. [Эйгес: 231], а работа над «Русалкой» — 1829–1830 гг., перебелена она была в апреле 1832 г.

графическое свидетельство, идущее от Нащокина и Анненкова, о том, что Пушкин в начале 30-х гг. предполагал сделать либретто «Русалки» для Есаулова. Но еще важнее для нас, что «Русалка» в сюжете своем восходит к опере, — это сближает ее с «Каменным гостем» и, кажется, подтверждает догадку Н. Я. Берковского.

Итак, «Русалка» восходит к днепровской феерии, но интересно, что не только к ней. Третье действующее лицо заставляет вспомнить другую популярную российскую оперу — аблесимовского «Мельника»⁸³.

«Русалка» и «Мельник», будучи самыми репертуарными и самыми, по большому счету, «народными» операми русского театра начала XIX в., в оперной критике зачастую противопоставлялись. «Мельник» трактовался как опера «национальная», «Русалка» — как «заезжая немка». Как утверждали критики, «Русалка» «привлекательна для людей обыкновенных, которые ограничивают свои удовольствия куклами и привидениями <...>, “Мельника” читают и знают равно все сословия», «басня его проста и обыкновенна», — писал в 1817 г. Мерзляков [ВЕ 1817: Ч. 92, № 6]. Напомним, что несколькими десятилетиями ранее все выглядело иначе, и «никольская партия» как раз «Мельника» представляла созданием низкопробным, на потребу партера и т.д. В 1810-е гг. для ревнителей национального театра «Мельник» уже был фигурой безусловно положительной, тогда как «Русалка» оценивалась двояко. Во всех полемиках о «народности» и «национальности» русского театра она обреталась на противном полюсе и наделялась всеми качествами, присущими в сказочном сюжете заморской волшебнице: она коварными трюками заманивала зрителей и отвлекала русский театр от воистину богатырских подвигов.

В пушкинской «Русалке» присутствуют и другие герои, которых не было в опере Генслера. Это сватья, дружки и вся обрядовая сцена «Княжеского терема». Происхождение ее в каком-то смысле еще более архаично. Она восходит к первым стилизованным российским и малороссийским обрядовым операм-дивертисментам конца XVIII в., вроде «Старинных святок» Францишека-Ксаверия Блимь. Эта опера (или этот дивертисмент) продержалась на сцене довольно долго, там пели по-малороссийски, а в 1810-е гг. в нее стали вводить арии из «Днепровской русалки». В качестве сюжетного механизма в таких операх выступал обряд, и не исключено, что именно таким образом Пушкин пытался заменить отсутствующую «национальную мифологию»

Работая над текстом «Русалки», Пушкин, безусловно, учитывал муссировавшиеся в конце 1820-х — начале 1830-х гг. идеи «народной драмы» и поиски в области «национального театра». В этом смысле первое, что бросается в глаза: он выбирает самые «народные», в демократическом

⁸³ Укажем здесь на эпиграф из того же «Мельника» к одной из глав незавершенного исторического романа о царском арапе (1827): «Я тебе жену добуду / Иль я мельником не буду» [Рукою Пушкина: 508].

смысле, оперы. Насколько можно судить по тексту, Пушкин следует сюжету Генслера-Краснопольского. Единственный персонаж, которого не было в оригинальной «Лесте, или Днепровской русалке», это Мельник, но справедливости ради отметим, что в одной из бесчисленных сцен «днепровской феерии» Леста представляется «мельничихой» (в немецком оригинале — *Muellermädchen*), а в декорации значатся явившиеся затем и у Пушкина «днепровский берег», «мельница» и «дерево». Существенная разница заключается в том, что в волшебной опере Леста изначально является русалкой, и все прочие ее роли — волшебные превращения (мельничиха — в том числе). У Пушкина дочь Мельника — жертва, утопленница (метафорическая удавленница, ср. ожерелье-удавка) и лишь затем — русалка⁸⁴.

Иными словами, вполне сохраняя условную днепровскую декорацию — без намека на этнографию и малороссийские локалии, сохраняя условность исторического времени (действующие лица никоим образом не соотносятся с поздней малороссийской историей), Пушкин меняет пружину сюжета волшебной оперы: утопленница/удавленница приходит в драму из позднеромантических повестей, «холодная и могучая русалка» — из баллад.

Но психологическая линия отношений и объяснений Князя и дочери Мельника решена не в балладном и не в оперном ключе. Укажем на давнее наблюдение Ф. Зелинского о сходстве сцены последнего объяснения Князя и мельниковой дочери со сценой из «Антония и Клеопатры» Шекспира (сбивчивость последнего объяснения):

Она

Постой; тебе сказать должна я

Не помню что.

Князь

Припомни.

Она

Для тебя

Я все готова... нет, не то... Постой —

Нельзя, чтобы навеки в самом деле

Меня ты мог покинуть... Все не то...

Да... вспомнила: сегодня у меня

Ребенок твой под сердцем шевельнулся [Пушкин: VII, 192–193].

Ср. в «Антонии и Клеопатре»:

Друг друга мы покинем, — нет, не то,

Друг друга мы любили, — нет, не то.

(пер. Н. Минского [Зелинский: 420–422])

⁸⁴ Сошлемся на еще одно наблюдение Н. Я. Берковского, призванное подкрепить идею о близости пушкинской драмы к сюжету о Дон Жуане: в одном из черновых вариантов «бедная Инеза» — дочь мельника [Берковский: 391].

Параллели эти свидетельствуют не столько о прямом заимствовании, но о понимании Пушкиным шекспировской «истины страстей» и «правды диалога на сцене» [Алексеев 1972: 274–276]. Кажется, т.н. «шекспиризм» «Русалки» отчасти связан с поисками романтиков-архаистов в области «драматического эпоса»⁸⁵. Более всего это очевидно в характере несчастного Мельника, расчетливого скряги и любящего отца, замученного совестью безумца, вообразившего себя вороном. Парадоксальная разработка «простонародного» характера напоминает столь понравившегося Пушкину катенинского «Убийцу». Один из возможных путей анализа «Русалки» — выделение соперничающих балладных линий: сюжетики Жуковского (рыбки из русалочьей песни) — с одной стороны, катенинской стилистики и отчасти метрики тех же песен — с другой.

Но мы останемся в рамках оперного сюжета и проследим для начала совпадения и отступления от исходной генслеровой матрицы. В «Днепровской русалке» со всеми ее сиквелами такое количество перипетий, что любой мотив пушкинской оперы, действительный или потенциальный, там можно обнаружить. Так, в пушкинской пьесе сохраняется временной перерыв (5 лет), он имелся и в переводной «Русалке», и нужен он был для введения в сюжет ребенка. Либретто содержит историю знакомства Князя с Лестой, — оно происходит во время грозы. (Ср.: Леста — Видостану: «Неужели ты меня забыл? Ты некогда имел убежище в моей хижине, укрываясь от ужасной бури, которая застигла тебя в лесу...» [Русалка: 173])

Впрочем, гроза эта бушует «за сценой» и сюжетного значения не имеет. На первый план она (как природная стихия) выходила в «Ундине». У Пушкина гроза упомянута однажды, и это гроза метафорическая, точнее, ее отсутствие («Я бури ждал, но дело обошлось довольно тихо...», — говорит Князь после объяснения с дочерью Мельника). Возможный «грозовой финал» также находим у Генслера-Краснопольского (в конце первой части Леста с Видостаном проваливаются), такой финал вызывает ассоциацию с моцартовским «Дон Жуаном»⁸⁶. Наконец, это традиционный сценический финал, многократно повторявшийся в оперных постановках. Ср. пересказ «Аскольдовой могилы» Верстовского: «буря, злодей погибает в волнах, гром, молния, хор, актеры падают на колени, руки кверху, а занавес <...> книзу» [МН 1835: Июль. Ч. 2, 343].

Историки театра отмечают, что на тот момент т.н. «ансамблевый финал» был каноническим и предполагал в развязке массовую сцену с русалками или охотниками, или теми и другими вместе [Загорский 1940: 194].

⁸⁵ Подробнее о «шекспировых духах» Грибоедова, Кюхельбекера и Одоевского — в следующей главе.

⁸⁶ Это тем более характерно, что настоящий — иронический финал оперы Моцарта в романтическую эпоху не играли, он был «опущен» практически сразу же после пражской премьеры. Романтики предпочитали именно «адскую кульминацию».

В случае Пушкина это было бы весьма вероятно, если бы он имел в виду дописать сюжет мщения (иными словами, «сюжет искупления») и сделать на основании «демократической» феерии мистериальную оперу в духе «Дон Жуана». Этот путь — логическое продолжение поисков в жанре «народной оперы», т.е. оперы, подобной «Фрейшютцу», чье волшебство, как полагали, основано на настоящем «народном предании».

Между тем поиски Верстовского в этом направлении чаще расценивались как неудача, и причину ее видели в «заемном предании» и неправдоподобной днепровской декорации. Заметим, что путь, по которому, в конечном счете, пошел Глинка в «Жизни за царя», лежит в совершенно иной плоскости. Это периферийная на тот момент «опера спасения», популярная в годы Отечественной войны и, вероятно, сделавшаяся актуальной в связи с юбилейными празднествами и «нагнетанием официального культа Отечественной войны» в 1830-е годы⁸⁷. Пушкин в незавершенном замысле тоже обращается к «оперной архаике», к модели, располагавшейся на самом нижнем «демократическом» ярусе. Его идея, вероятно, состояла в том, чтобы реанимировать немецкий зингшпиль как «волшебную оперу» в немецком же духе, т.е. основанную на «народном предании». В качестве такого предания выступает позднеромантический сюжет о русалке-утопленнице.

В заключение разговора о пушкинской «Русалке» заметим, что кроме «оперного» замысла существует более ранний элегический отрывок «Как счастлив я, когда могу покинуть...» (1826). Судя по упоминанию Бояна, это первоначальная версия монолога Князя, и «историческая декорация» здесь — старокиевская. Более поздний «Яныш королевич», если верить пушкинскому примечанию, тоже незавершен («песня о Яныше королевиче в подлиннике очень длинна и разделяется на несколько частей. Я перевел только первую, и то не всю» [Пушкин: III, I, 364]⁸⁸). «Подлинник», как известно, не обнаружен, природа пуанта («Против милой жена не утешит, против солнышка луна не пригреет», что применительно к русалке является оксюмороном) такова, что продолжения, в самом деле, не предполагается.

Видимо, этот «сюжет о мщении» Пушкин дописывать не собирался, настоящим завершением замысла стал «Каменный гость».

⁸⁷ См.: [Киселева 1997: 279]. Здесь следует вспомнить «анекдотическую оперу» Кавоса-Шаховского «Иван Суссанин» (1815). «Анекдотическая» — определение Шаховского, иными словами, — основанная на историческом анекдоте. В этом ряду также «Мужество киевлянина, или Вот каковы русские» Титова (1815), наконец, «Крестьяне, или Встреча незваных» (последнее — скорее дивертисмент, см.: [Черкашина: 109–111]).

⁸⁸ Н. Эйгес не без оснований видит здесь намек на ту же Генслерову «Русалку» (вернее, на весь «оперный цикл Кауэра-Кавоса-Давыдова»): «подлинника» «Яныша королевича» не существует, а «Русалка», в самом деле, очень длинна и разделяется на несколько частей [Эйгес: 219].

Подведем некоторые итоги.

Итак, мы попытались проследить трансформации — жанровые и стилистические — баснословного старокиевского пространства: в опере, балладе, богатырской поэме и романтической повести. Театральная декоративность такого пространства задавалась волшебной оперой: готические замки Гонзаго составляли здесь аналогию воображаемым (а не реальным) «готическим» руинам настоящего Киева конца XVIII — начала XIX вв. Специфика оперы обусловила еще одно свойство раннего «киевского действия» — его склонность к травестии. «Богатырские повести», которые служили источником волшебной оперы и богатырской поэмы, были «смешанным жанром». С точки зрения эстетики классицизма, они представляли собой «странную смесь истинного и ложного, благородного и низкого, смешного и вздорного» [СО 1820: № 30, 155].

Такая двойственность, стилистическое «смешение» способствовали демократизации жанра, его популярности и, в конечном счете, его народному, ярмарочному бытованию. Однако уже ближе к середине XIX века волшебная опера в днепровско-старокиевском антураже окончательно выходит из моды, отныне актуальны поиски в области «национальной оперы» и «большая опера с привидением», «Дон Жуан», а более всего — «Роберт-Дьявол» с «адским вальсом» и «низвержением в ад». На этом фоне попытки Верстовского создать готическую оперу-балладу на сюжеты Жуковского выглядят несколько архаично. В «Пане Твардовском» композитор и либреттисты сознательно вместо привычной днепровской декорации выстраивают фаустовский пейзаж, но зрители воспринимают оперу о польском колдуне как еще одну «феерию с машинами». Пушкин выбирает другой путь и использует «демократический потенциал» «русалочьей оперы» для создания «народной драмы». Однако этот опыт нового «смешанного жанра» остался незавершенным. «Национальная опера» создается Глинкой на сюжет из московской истории и на материале т.н. «оперы спасения».

Между тем оперная днепровская декорация дает знать о себе и в сказочно-фантастической прозе 1830-х. Мы попытаемся показать это в следующей главе.

ГЛАВА 4

КИЕВСКИЕ ПОЭМЫ И ФАНТАСТИЧЕСКАЯ ПРОЗА КОНЦА 1820–1830-х годов

4.1. Городские поэмы

Ранние «киевские поэмы» — тексты зачастую малоизвестные и в русской литературе нерезонансные. Фактически, перед нами низовой массив жанра, тот материал, который В. М. Жирмунский полагал наиболее показательным для описания «большой системы» [Жирмунский: 227]. В сочинениях «певцов 15-го класса» вырабатывается шаблон, они позволяют понять, какие именно сюжеты, приемы, модели «влиятельных» текстов усваиваются, и на примерах такого усвоения становится очевиден канон.

Есть несколько жанровых разновидностей поэмы, которые мы с той или иной степенью условности назовем «городскими». В первую очередь следует упомянуть эпическую поэму об основании города. В киевском случае такого порядка стихотворный эпос не сложился, точно так же и, вероятно, по той же причине, по которой осталась невоплощенной идея стихотворного эпоса на сказочно-былинном материале «киевского цикла»⁸⁹. Но для Киева оказалась продуктивной другая, популярная в начале XIX в. разновидность городской поэмы — описательная поэма-прогулка.

4.1.1. Описательные поэмы

Полагаем, что такие поэмы восходят к прозаическим «прогулкам» и рукописным «сатирам на бульвары», «канонизированным» несколько позже В. Филимоновым⁹⁰. Как известно, первая («петербургская») глава «Евгения Онегина» тоже отчасти восходит к сатирам. Мы здесь попытаемся показать, как она воспринимается в плоскости городской поэмы.

Речь пойдет о рукописной поэме поручика Вдовиченко «Киев»⁹¹. Поэма написана онегинской строфой и композиционно повторяет 1-ю главу «Онегина»: перед нами последовательно расписанный «день героя», бытовой ритуал, распорядок дня, который, так или иначе, накладывается на го-

⁸⁹ Подробнее об этом см. гл. 3 настоящей работы. О травестийном «харьковском» опыте — поэме В. Масловича «Основание Харькова» см.: [Булкина 2010].

⁹⁰ Известные сатирические «фрагменты» В. Филимонова «Москва» ходили в списках, «три песни» были опубликованы в 1845 г. [Филимонов 1845], см. также: [Филимонов 1988]. Образец рукописных «сатир на бульвары» см.: [РС 1897: Т. ХС, 67–72].

⁹¹ Единственный известный экземпляр датируется 1827 г.: Институт рукописей НБУ. П. 3453. Сведений об авторе на настоящий момент нет.

родские реалии. Пушкинская последовательность такова: утро, день, вечер, — прогулка по бульварам, обед, театр и бал. В киевской поэме — свои особенности, и этот распорядок несколько смещен. За «сатирой на бульвары» сразу следует обедня, функционально замещающая театр в 1-й главе «Онегина». Хотя на Крещатике в середине 1820-х гг. уже существовал деревянный театр, но собственной регулярной труппы не было, и театрами тогдашние киевляне стать не могли. Зато Лавра — ключевой локус, возникающий в той или иной ситуации практически во всех киевских текстах. «Прогулки по бульварам» тоже не лишены местной специфики:

Под небом Киева родного
Опять гуляю возвратясь!
И здесь старинного не много —
Везде не то! — Не то и грязь...

Автор поэмы сознательно отделяет себя от почтенной традиции чувствительных киевских путешественников, благоговевших перед «священными развалинами» и «памятниками древности». В реальном Киеве начала XIX в., в самом деле, оставалось не так уж много настоящих «древностей», что же до грязи, то достаточно сказать, что первая каменная мостовая появилась в Киеве лишь в 1834 г.

«Грязь» становится в поэме Вдовиченко своего рода рефреном, и здесь можно усмотреть сходство с «одесскими строфами» «Путешествия Онегина». Но прямой связи нет, грязь — провинциальная реалья. Заметим, что у Пушкина «одесская глава» зеркально повторяет «петербургскую» по композиции: в Петербурге расписан день героя, в Одессе — день автора.

«Прогулка по городу» у Вдовиченко и далее выстраивается по онегинской матрице:

Как настает прекрасный день,
Когда проснутся смехи, вздохи,
Постелю оставляет лень...
Как бы любясь тротоаром,
Тут все пешком: и жид с товаром,
С коробкой булок маркитант,
И с аксельбантом адъютант,
И генеральски эполеты,
Надменный свитский, инженер,
Пехотный тощий офицер,
Драгун, гусаром разодетый,
И в старом фраке адвокат,
И всех чиновники палат.

За «бульварами» следует «театр», в киевском случае — это лаврское богослужение:

Когда с Печерской колокольни
Разносится призывный звук
И дрожечный, каретный стук

И весь — издавна богомольный
С свечами, с книжками народ
Нахлынет у Святых ворот,
Туда и мы вслед дам эфирных
И стройных белогрудых дев
Являемся монахов жирных
Протяжный выслушать напев.

Обедню сменяют «обеда»:

Но гаснут пред Святыми свечи
И меньше в хоре голосов,
И начались поклоны, встречи,
Расспросы, вести, шум шагов,
Толпу лакеи раздвигают —
И девы в экипаж влетают,
Старушек дюжею рукой
Усаживают чередой
И на обед к ним поспешают
Друзья короткие домов
Герои карточных столов.

Завершается день бальным вечером в Царском саду и ночным киевским пейзажем. Как мы далее увидим, этот пейзаж, независимо от опытов Вдовиченко, становится каноном в последующих «киевских текстах»:

«Пошел!» — «Пади!» — и потемнело,
Погасли свечи, фонари,
И мрачны площадь, две горы,
И сад, и Днепр, и город целый!
И как пустыня все молчит.
Лишь в Лавре колокол звучит.

Вторая киевская поэма-прогулка — более поздняя. «Киев в 1836 году» Григория Карпенко⁹² был издан в Санкт-Петербурге в 1849-м (об этой поэме мы упоминали в главе 1). Здесь последовательность описаний определяется не порядком и ритуалом, а маршрутом. Повествователь перемещается из Старого Киева во вновь построенную Лыбедскую часть, и по ходу такой «прогулки» историческая элегия обращается в оду военному губернатору гр. В. В. Левашову. Глава «строительного комитета» недвусмысленно выступает в роли «строителя чудотворного»:

Но что же прежде было там?
Одна нечистота да поле!
(Тому свидетелем я сам)
<...> Теперь прекраснейшим домам
Везде завидный план устроен.
Кто Киев так везде исправил

⁹² О братьях Гр. и Ст. Карпенко см.: [Рейтблат].

И в обветшалых Горожан
Кто на развалинах поставил
Такой прекрасный новый план?
И кто домов таких строитель?
Чей гений? Кто он был таков?
О Граф Василий (Васильевич) Левашов
Устройство Киева заставит
Тебя из века в век прославить! [Карпенко, Ландыши: 20–22]

Уже в этой поэме легко усмотреть очевидные аллюзии на «петербургскую повесть» Пушкина (хотя даже в большей степени — на одическую традицию, ее породившую). Конструктивным элементом мотивы «Медного всадника» станут в другом сочинении братьев Карпенко, о котором речь ниже.

4.1.2. Стихотворные повести

Стихотворная «повесть» — жанр, востребованный эпохой. Самый известный образец «киевской повести» — «Чернец» Ивана Козлова (1825). Сюжет ее соответствует популярной романтической модели: преступление — покаяние — исповедь. Ключевой персонаж — монах, и ключевой локус — Лавра. Описание киевской обители у Козлова очень условное — это готический монастырь на горе, более всего напоминающий театральные декорации Гонзаго и замок Громобоя из одноименной баллады Жуковского:

За Киевом, где Днепр широкой
В крутых берегах кипит, шумит,
У рощи на горе высокой
Обитель иноков стоит
Вокруг нее стена с зубцами,
Четыре башни по углам
И посредине божий храм
С позолоченными главами [Романтическая поэма: 162].

Ключевой лаврский локус определяет еще один постоянный мотив киевских текстов: гроза, буйство темных сил, вступающее затем в контраст с тихой киевской ночью и райскими, умиротворяющими пейзажами Лавры.

...Все, что сбылось, казалось мне
Как что-то страшное во сне.
Вдруг звон к заутрене раздался...
Огнями светлый храм сиял,
А небо — вечными звездами,
И лунный свет осеребрял
Могилы тихие крестами;
Призывный колокол звенел... [Там же: 174].

За «Чернецом» в этом «киевском» ряду следовал «Борский» Андрея Подольского (1829). Литературная история поэмы подробно описана В. Э. Вацуру [Вацуру 2007: 14]. «Семейная катастрофа с кровавой развязкой» тяготеет к модным сюжетам и приемам «неистой словесности», поражая

критиков «поэтической кровожадностью, составляющей отличительную черту нашего литературного века» [ВЕ 1829: № 6–7, 68]: герой зарезал свою невинную жену-лунатичку и замерз на ее могиле.

Характерно, что «неистовое» — не сулящее умиротворения — развитие сюжета предвещают именно лаврские пейзажи, к которым этот герой остался равнодушен:

Вершины гор и берег отлогий
Уже светлеют; за Днепром
Луга пространные кругом
В туманах утренних мелькают;
И, отделившись от земли,
Главы Печерские блистают
Златыми звездами вдали.
В раздумье Борский равнодушно
Глядит на все... [Подолинский 1837: 55–56].

Парадоксальное место занимает Печерская Лавра в другой поэме — «Княгиня Наталья Борисовна Долгорукая» И. Козлова (1828). Лавра — мужской монастырь. Княгиня Долгорукая постриглась в монахини во Фроловском женском монастыре, который расположен на Подоле, в нижней части Киева. Но ключевой «киевский» эпизод поэмы происходит на высоком берегу Днепра, в мрачном свете зарниц ночного «грозового пейзажа» (в этой сцене Козлов «повторяет» одноименную «думу» Рылеева, где киевский пейзаж предельно условен и, как все пейзажи в «Думах», строится на «оссианической» топике). Именно к Печерской Лавре стремится героиня, именно там она ищет спасения:

...Она летит
Внушеньем веры в град далекой,
Где под Печерской Днепр широкой
Волной священной шумит [Романтическая поэма: 203].

В этом ряду необходимо упомянуть о позднем «ремейке» «Чернеца» — поэме Тараса Шевченко «Варнак» (1848, Орская крепость; там же был начат «Чернец» с рефреном «У Києві на Подолі»). Сюжет тот же, что и в «Чернеце» Козлова: преступление из ревности и раскаявшийся разбойник, но «поэтическая кровожадность» здесь не знает границ. «Окровавленные руки» из поэмы Козлова обращаются в «море крови»:

Мов пороссяча, кров лилась,
Я різав все, що паном звалось,
Без милосердія і зла... [Шевченко: 75]

Но и с этим героем случается каноническое Преображение при виде Лавры:

Диво дивне сталося
Надо мною, недолудом...
Вже на світ займалося,
Вийшов я з ножем в халяві

З Броварського лісу,
Щоб зарізаться. Дивлюся,
Мов на небі висить
Святий Київ наш великий.
Святим дивом сяють
Храми божі, ніби з самим
Богом розмовляють [Шевченко: 75–76].

Самая причудливая из «киевских повестей» — «Драматический артист. Киевская повесть» — принадлежит перу Стецька Карпенко. Герой этой повести, незадачливый актер, прибывает в Киев из Елисаветграда. На всем протяжении путаного сюжета он жалуется на козни и интриги: тучи над ним сгущаются в прямом и в переносном смысле. В критический момент мы обнаруживаем его на берегу с пистолетом в руках и с «думой гробовой». Однако в эту минуту разразилась буря над Днестром, подозрительно напоминающая наводнение из «петербургской повести» Пушкина:

Блистанье молний в тьме сверкало
И на мгновенье освещало
Ландшафт Днепровских берегов!
И град, и дождь, и снег вихристо
Летели с черных облаков!
Порою молния огнисто
На берегу у челноков
Застигших бурей рыбаков
Багровой тенью освещала [Карпенко, Кунвалия: 13].

Тут происходит нечто, из-за чего перепуганный герой роняет пистолет: наступают отчасти — балладные («Громобой»), отчасти — «неистовые» («Вий») ужасы:

Но пуля мимо просвистала
И пистолет из рук упал.
Тень мертвеца пред мной летала,
С костями гроб у ног стоял! [Там же: 15]

Но «повесть» — не баллада, и за чудесами немедленно следует «разоблачение»: оказывается, вода подмыла берег, тот обрушился, и зарытый в землю гроб упал к ногам героя. Но затем этот персонаж садится в челнок и «как безумия герой» (бедный Евгений из «Медного всадника») мчит «промеж волн» и причаливает к острову. В киевском варианте петербургский остров Голодай превращается в Терехов остров. Однако и здесь несчастья преследуют героя. Самый близкий братьям Карпенко принцип построения сюжета — механическое нанизывание эпизодов, как в плутовском романе, где за «чудом» всякий раз следует разоблачение. В следующей песне мы застаем героя сидящим «у сельского окна», он глядит на ночной Киев, и ему открывается все тот же канонический ночной пейзаж, сопровождаемый звоном лаврского колокола:

И колокол гремел урочный,
Печальных иноков он звал,
На мирное в полночь моление.
Тот звук святое ощущение
В то время в душу мне послал! [Карпенко, Кунвалия: 22]

В этот момент, по знакомым уже нам законам киевского сюжета, герой должен прозреть, на него должно снизойти небесное умиротворение. Однако автор по своему литературному воспитанию ближе к низовым жанрам малороссийской травести, поэтому обстоятельства небесного видения выглядят здесь следующим образом:

Как вдруг ко мне что-то прыльнуло
И потихонечку толкнуло.
Напал меня внезапный страх
И что ж представилось в глазах:
Стоял старик седой, согбенный
С огненным посохом в руках
Лучами солнца озаренный,
По виду старец был монах, —
Я ужасаясь, изумился,
А тот монах преобразился
В веселом виде в мой портрет.
И в то же самое мгновение
Исчезло все то привиденье,
Как бы пред солнцем лунный свет [Там же: 23].

Видение оказалось оптическим обманом, испугал же героя ... кот.

Замечательно, что травестия в киевских текстах оборачивается «разоблачением» баллады. И в этом смысле исключительно интересен ранний опыт Андрея Подолинского — датируемая 1827 г. стихотворная повесть «Змей. Киевская быль» (опубликована в 1886 г.). «Змей» открывается полемическим посвящением автору «Громобоя»:

Творец мечтательной Светланы,
Им создан мрачный Громобой
В часы вечерних вдохновений
Водил Харитам на показ
Бесов и ведьм и привидений,
Всю эту сволочь на Парнас;
...
Как все поэты, наш певец
Не угнетал воображенья.
И, в страстном пыле увлечения,
Безбожно лгал он наконец [РС 1886: Т. 51, 173].

Начинающий автор дает понять, что сейчас последует пародия на страшную балладу. И в самом деле: «киевская быль» представляет собою травестию с эпиграфами из малороссийских песен. Судя по литературным отсылкам, Подолинский ориентировался на автора «Онегина» и «Руслана

и Людмилы» (предполагалась установка на свободный рассказ с авторскими отступлениями). В «киевской были» Подолинского стихи перемежаются прозой, и автор пытается сконструировать образ «рассказчика», — позже это станет актуально в «вальтерскоттовых» «малороссийских повестях» и в т.н. «народной балладе».

Сюжет о нечистой силе с последующим разоблачением разворачивается в нижней части Киева (высокие сюжеты связаны с Лаврой и Печерском, травестия — с народным Подолом). Домик перекупщицы Иванихи находится у подножья Щекавицы. В дочери Иванихи Ульяне угадывается пушкинская Татьяна. Ульяна ждет жениха:

Когда невольное волнение
Колеблет трепетную грудь,
И слишком часто сновиденье
Рисует ей кого-нибудь... [РС 1886: Т. 51, 176].

С суженым — ткачом Петром Ульяна знакомится на ярмарке, про него говорят, что он водится с нечистой силой, Иваниха верит в это и запрещает влюбленным видаться. Ульяну сватают за пожилого вдовца. И тогда хитроумный ткач прибегает к пиротехническому чуду. По Подолу ходят слухи об Огненном змее, и однажды ночью Огненный змей является к вдовцу и требует отказаться от невесты. Тот, перепуганный, уступает. Однако Иваниха упорно молится. Тогда на сцену является «артиллерийский полковник Ф-в». Именно он разоблачил это чудо пиротехники. Он же выступает в качестве чудесного помощника влюбленных: отправляется к Иванихе и обещает быть посаженным отцом. Наконец, полковник Ф-в сообщает матери повествователя всю эту историю.

Образ «военного-рассказчика» характерен как для народной баллады вообще, так и для определенного порядка «киевских повестей». Городская повесть, как правило, имеет социальную привязку. «Петербургские повести» — чиновничьи или мещанские. Киев — военный, пограничный город, именно служивый человек выступает здесь в качестве центрального персонажа, рассказчика, — это происходит и у Подолинского, и в «ротмистрских повестях» Карлгофа, наконец, в самой известной из киевских «народных баллад» — в пушкинском «Гусаре».

4.2. Старокиевская и малороссийская фантастика

Говоря о «киевской фантастике», мы должны различать две ее разновидности:

— «малороссийские» фантастические повести, с соответствующей этнографией и, пусть условной, но довольно поздней исторической привязкой (обычно в малороссийских сюжетах имеется в виду XVII–XVIII вв.). Днепровский топос с присущим ему фантастическим антуражем прочитывается как экзотика, в духе вальтерскоттовской Шотландии, и речь

- идет об архаическом народе, преданном своему суеверию (здесь — малороссы);
- «старокиевская» «археологическая» фантастика. Это «осколочное» сказочное пространство (Вельтман) или поиски ранних романтиков в области «древнего суеверия». Такого рода «архаизмы» органически связаны с исходным для киевских текстов сюжетом крещения и «сопротивления славян христианству» (А. И. Тургенев). Праславянская архаическая мифология может разрабатываться как «северная» (ср. оссианические картины А. Муравьева), но возможны и другие литературные пути, не столь очевидные.

4.2.1. Незаконченная поэма Александра Одоевского «Василько»: попытка реконструкции

В ряду «киевских поэм» следует упомянуть и незаконченную поэму Александра Одоевского «Василько» (1829). Нас здесь более всего занимает эпизод с т.н. «русалиями», — шабаш ведьм на Лысой горе. Однако в этом случае перед нами не самая характерная версия «киевского шабаша».

Мы рассмотрим оставшуюся в маргиналиях, «недовоплощенную» «архаическую» линию — русалии и ведовские сюжеты более раннего времени, находившиеся не столько в «вальтерскоттовском» и «вампирическом» поле, но восходящие к Гете и Шекспиру.

Поэма Александра Одоевского об ослеплении князя Василько Терибовльского датируется 1829–1830 гг., написана она в Чите и впервые опубликована в «Русской старине» в 1882-м (№№ 2–3) по т.н. «беляевскому списку» (поэма была переписана И. И. Пушиным, список принадлежал А. П. Беляеву). Судя по последовавшему затем (в № 5) письму А. П. Беляева к редактору «Русской старины» М. И. Семеvскому, одна из четырех «песен» была утеряна.

Таким образом, мы не располагаем полным текстом поэмы, что же до ее замысла, то, как мы далее попытаемся показать, он воплощен не вполне. Тем не менее, по объему это самое крупное из дошедших до нас произведений А. И. Одоевского. Прежде предпринимались попытки вписать его в некий контекст, — главным образом, — политико-идеологический [Огарев: 383, 386; Благой; Базанов; Мордовченко]. Всерьез о литературном контексте поэмы однажды писал Ю. М. Лотман в статье «“Слово о полку Игореве” и литературная традиция XVIII–XIX вв.» [Лотман 1962], где речь шла о рецепции «Слова» и о характере работы авторов начала XIX в. с историческими сюжетами. Во вступительной статье к сборнику «Русская романтическая поэма» особенности поэмы А. И. Одоевского рассматриваются на общем фоне жанрового канона [Немзер 1985: 13].

Для нас важно то, что поэма Одоевского удивительным образом соединяет разные сюжетные линии, в известный момент «востребованные» ста-

рокиевской исторической идеологией, и притом обнаруживает литературные пути, для «киевского текста» очевидно знаковые, но по ряду причин оставшиеся не вполне реализованными.

Сюжет об ослеплении князя Василько Тербовльського заимствован из «Повести временных лет» и, как отмечал в свое время Ю. М. Лотман, был довольно популярен в литературе начала XIX в. Мы проследим последовательность фабульных событий, сверяясь с летописным источником.

Песнь первая. Тербовль. Василько рассказывает о клятве в Любече и призывает дружину к походу на ляхов. Летописная последовательность нарушена: Одоевский фактически восстанавливает события по рассказу заключенного в темницу князя попу Василию. Притом в летописи гораздо больше христианских мотивировок, чем в тексте поэмы. Дружина седлает коней, князь прощается с Мстиславной — это довольно длинная сцена: 10 строф (а в 1-й песне их всего 25). Мстиславна говорит о предсказании («Черный путь»), о ворожеях, сороках и вещуньях. Князь успокаивает: «Ни снов, ни темных сил / Не бойся! Я проездом через Киев / Свершу обет; молебен отслужу / В обители святого Михаила: / Нас осенит покров его и сила» [Одоевский 1934: 157]. Этой сцены, разумеется, нет в летописи, она возникает под влиянием «Слова» (своего рода контаминация «вещего сна» и «плача»). Мы же отметим появление темы предсказания и «вещуний», а также характерное для «киевского» контекста противопоставление «темных сил» и «киевских святынь».

Песнь вторая — самая большая из сохранившихся, и здесь два вставных фрагмента: Песнь Бояна и шабаш на Лысой горе. Первый отчасти введен под влиянием «Слова», но в целом — это общее место «старокиевских» текстов. Второй фрагмент — шабаш ведьм — более характерен для поздних киевских текстов, не с исторической, но с фантастической интенцией. «Шабаш» этот представляется нам ключевым местом для понимания литературного смысла поэмы и собственно замысла ее (как уже говорилось, не вполне завершенного).

Итак, вторая песнь открывается панорамой Киева: двор Святополка, княжий пир и появление загадочного «странника», нищего певца, напомнившего стольному князю о брате (Ярополк был убит дружинником Нерядцем, который скрылся во владениях Василько). Это и есть первый вставной фрагмент: «Песнь Бояна» — ритуальная «Слава» и неритуальное поминание Ворона, явившегося в стае орлов и расклевавшего глаза одному из них. В летописи, разумеется, нет ни Бояна, ни Ворона; в летописи «проник сатана в сердце некоторым мужам, и стали они наговаривать Давыду Игоревичу, что “Владимир соединился с Васильком на Святополка и на тебя”. Давыд же, поверив лживым словам, начал наговаривать ему на Василька...» [ПВЛ: I, 373]. Заметим вновь, что Одоевский «архаизирует» источник, вводя «языческие», «суеверные» мотивировки.

Далее следует пейзаж ночного Киева, детали которого достаточно устойчивы и неизменно повторяются в большинстве литературных «киевских пейзажей»: недвижный Днепр, венцы киевских храмов сияют в вышине, символический крест Владимира и поверженные языческие кумиры (о них же призваны напомнить «опустевшие приюты» русалок):

Задумчив Днепр: едва струится он;
В его волнах не плещутся русалки
И песней заунывных не поют;
Их древние приюты опустели,
И крест святой из ясно-синих вод
Изгнал навек подводный хоровод [Одоевский 1934: 167].

После канонического «ясного» киевского пейзажа действие переносится в «подземные вертепы», куда направляются «заговорщики» Давид и Туряк (Давид — идолопоклонник):

Что, друг, успех? — Все в мире, князь, гаданья,
Хоть иноки считают их за грех,
Но жрец теперь нам тайну разгадает [Там же: 170].

Во втором вставном фрагменте описываются пещеры Лысой горы, «семь кумиров и огонь пред ними», здесь вершится шабаш:

Ведьмы, русалки
...
Пляшут, летят двойной вереницей
Вкруг неизменных вечных богов [Там же: 173].

Верховный жрец дает ответ на «вопрос» заговорщиков:

Вопрос ваш я знаю,
И дам я ответ...
Русалки и ведьмы!
По дебрям, горам
Вы скачете ночью
Вкруг киевских стен.
Кто прибыл? Кто прибыл?
Русалки
На Рудице стан!
Ведьмы
На Рудице стан!
И чуждому богу
В шелковом шатре
Там молится витязь.
Верховный жрец
Тот бог не спасет [Там же: 176–177].

Заговорщики являются в «подземные вертепы», чтобы гадать о судьбе, и Жрец сулит им успех, но подчеркивает, что дарует успех не чуждый бог, но «бог славян». Давид присягает, «но как свинец отяжелела длань». Жрец

предсказывает «тучи» с востока и «оковы» Руси как «бич» за принятие «чуждого закона».

Далее следует третья (утраченная) песнь, содержание которой восстанавливается по пересказу Беляева: заговор Давида о погублении Василько, вступление Василько с дружиной в Киев, посещение храма, раздача милостыни, явление во дворец к Святополку, арест.

Песнь четвертая: Святополк нерешителен, он боится, что народ заступится за Василько («как он любим!») и готов освободить его. Давид грозит народным гневом и тем, что «на престол он ступит из поруба». Святополк отдает Василько на волю Давида: «вези его <...> он как игла в очах... / Вези скорее, делай с ним что знаешь...». Василько увозят из Киева. Его пытается спасти Михаил (княжий отрок), но Давидовы слуги сшибают его с коня. Вновь появляется нищий странник, спасает Михаила и отправляется за узником.

Следующую затем сцену ослепления Василько неоднократно сравнивали с летописным источником, В. Г. Базанов демонстрирует здесь дословные совпадения с текстом ПВЛ [Базанов: 202–204]. Мы отметим мотив, которого в летописи нет, но у Одоевского он возникает и, видимо, должен сыграть сюжетную роль в незавершенном замысле. Речь идет о «несмываемой крови». Ослепленного князя везут в темницу, привозят в дом священника, стражник совлек с Василько окровавленную сорочку:

«Смой кровь!» — сказав, хозяйке бросил в руки,
И старица и внемлет, и глядит,
Но замер дух, и вся как лист дрожит.
И вдруг спеша, ее на двор выносит [Одоевский 1934: 188].

Вновь появляется таинственный нищий, берет рубашку («на ней нужна мне кровь») и исчезает.

В последних строфах священник произносит слова о Господнем суде. «Страдальца путь окончен» — Василько проводят в темницу:

Зачем, Давид? По сумраке ночей
Уже ему не светится денница,
И целый мир — как мрачная темница! [Там же: 189]

Эти строки А. С. Немзер прочитывает в контексте общего для декабристской поэзии «конфликта тьмы и света», полагая также, что трагический финал призван напомнить о начале: «читатель должен помнить свет, сиявший в ее начале, где о герое говорится: “Явился он, как месяц в сонме звезд”» [Немзер 1985: 13]. В самом деле, символическое противопоставление света и тьмы проходит через всю поэму, равно как и мотив ослепления (выклеванные очи, игла в очах). Заметим лишь, что кроме привычного «декабристского» контекста здесь имеются и характерные для киевских текстов коннотации: свет небес на венцах святой Софии (светлая ночь) и мрак пещер, освещенный пламенем жертвенника пред языческими кумирами.

Тем не менее, очевидно, что замысел поэмы по какой-то причине осуществлен не вполне: по свидетельству А. Е. Розена, Одоевский отказался ее заканчивать, «отговорившись» «скудостью исторических документов» [Одоевский 1958: 24]. Осталась оборванной линия загадочного нищего (Боян), который собственно и «держит» сюжетную пружину: это его «песнь» о Вороне послужила мотивом для Давида и Святополка и спровоцировала ослепление. Это он следует за стражниками и жертвой. Это он странным образом появляется в Звиждене и, вопреки летописному сюжету, отбирает у попады окровавленную рубашку: «она нужна мне». Зачем? Единственный ответ, который содержится в тексте, заключен в словах Верховного жреца — для ритуала (сцена шабаша ведьм):

Жрец — ведьмам

...Запекшейся крови
Возьмите от жертв;
Скачите вокруг стана,
Промчитесь грозой;
От крови, согретой
Дыханием уст,
Вы бросьте три капли
На витязя стан
<...>

Несите погибель врагам [Одоевский 1934: 177].

Чтобы прояснить суть незавершенного замысла Одоевского, попытаемся определить литературный контекст и источник ключевой сцены шабаша. Заметим сразу, что с позднейшими «киевскими ведьмами» эта сцена ничего общего не имеет. Прежде всего, в силу иного исторического колорита — старокиевского, а не малороссийского.

«Двойная вереница» ведьм и русалок, их «хоровод» вокруг поверженных кумиров служит здесь написанием о «древнем суеверии». Направляющаяся параллель — «Путешествие русского на Брокен...» А. И. Тургенева, где при поминании «памятников древнего суеверия» и «сопротивления саксонцев христианству» возникала аллюзия на «наших киевских ведьм» [Тургенев 1989: 34, 36]. И если, подобно А. И. Тургеневу, смотреть на этот сюжет сквозь призму исходного для «киевских текстов» сюжета о крещении, «двойная вереница» ведьм и русалок, как и вся «вставная сцена» шабаша на Лысой горе, должна отсылать к Брокену и Вальпургиевой ночи из «Фауста». Между тем, В. М. Жирмунский в свое время писал о «полном равнодушии поэтов-декабристов к Гете» и об отсутствии «отголосков немецкой музыки у таких поэтов как Рылеев, Бестужев и Одоевский» [Жирмунский: 117]. В случае Одоевского это утверждение имеет смысл откорректировать.

Сцена с ведьмами в Фаусте, как известно, возникает под влиянием Шекспира. Именно от немцев приходит к русским романтикам культ Шекспира как поэта фантастического. О том, что Шекспир явился в Россию

«огерманившимся», писал в свое время Ю. Д. Левин [Левин 1988], но, что еще более характерно, это весьма частая парафраза имени Шекспира — «творец Макбета». Речь идет, прежде всего, о романтическом понимании народности — о фантастике, о духах и тенях; неслучайно чаще других в этом контексте вспоминаются «Макбет», «Буря» и «Сон в летнюю ночь». В «Макбете» романтиков более всего привлекала «сцена с чародейками», а Гнедич из всего «Гамлета» предпочитал сцены появления тени отца (см.: [Жихарев: 190]).

Что же до Одоевского, то о восприятии им немецкой и английской литературных традиций следует говорить все же не в ряду Рылеева — Бестужева, но, по обстоятельствам биографическим и еще более — литературным — в ряду Кюхельбекера — Грибоедова⁹³. Гете и Шекспир в этой среде до какого-то момента будут восприниматься в неразрывной связи (это несколько позже, уже в 1830-х гг. Кюхельбекер «разочаруется» в Гете, назовет его «немецким Вольтером» и станет их противопоставлять). Но Одоевский в те же годы пишет отцу о пересылке «Шекспирового портрета» и поминает «гравюру Шекспира, которую я видел у покойного Иоганна Мюллера <...> гравюру, которую дал ему его друг Гете и которую он завещал мне» [Одоевский 1934: 442].

Коль скоро речь об очевидной биографической близости и о влиянии, мы вспомним здесь о «Шекспировых духах» Кюхельбекера и его же переводе «Макбета». Ведьмы из «Макбета» у Кюхельбекера в большинстве случаев переводятся как «вещуны» или «вещие сестры», т.е. за основу берется сам архаический корень «ведовского» как «вещего». И сюжет об убийстве и клятвопреступлении становится следствием предсказания, суеверия, собственно — предания себя темным силам. В этом смысле следует понимать киевский контекст и сам архетипический киевский сюжет: соперничество язычества и христианства или, перефразируя А. И. Тургенева, «сопротивление славян христианству». Идея «вещего сознания» как «ведомого», преданного и подвластного гаданию, верящего в приметы, могла пониматься как идея архаическая. В конце концов, это сюжет «Песни о Вещем Олеге» Пушкина, тоже, как мы уже упоминали, характерного в этом смысле «киевского текста».

В этом свете мы попытаемся понять загадочную и ключевую в «Василько» фигуру нищего странника, поэта Бояна: какова должна была быть его роль? Он — спаситель князя или «провокаатор» суеверной интриги? Не исключено, что ответ — в «Шекспировых духах» Кюхельбекера [Кюхельбекер 1939]. В чем был смысл «тяжеловесной шутки»? — В том, что «мир поэзии не есть мир существенный», и поэт в суеверии своем — тип архаический, преданный «духам» и мифологии. Певец Боян явился в поэму Кю-

⁹³ Ср: Кюхельбекер об Александре Одоевском в известном письме Пушкину: «мой и Исандера питомец» [Декабристы: 408].

хельбекерова «питомца» из полужыцкого «Слова о полку...», а не из поздней христианской летописи.

Что же касается нереализованной шекспировской линии в старокиевских текстах (своего рода «архаической фантастики»), то не исключено, что такого рода мотивы могли быть воплощены Грибоедовым в замышлявшейся трагедии о князе Владимире [Грибоедов: 714]. По крайней мере, в сохранившихся отрывках «Грузинской ночи» влияние «Макбета» очевидно (см. сцену, где кормилица призывает злых духов [Там же: 316], план пьесы о «1812-м годе» построен на видении — явлении киевских князей и их «пророчестве» [Там же: 25–26]).

Явственнее всего кюхельбекерова идея перевода шекспировских «элементарных духов» сказала в опытах Вельтмана, в его переложении «Сна в летнюю ночь» («Волшебная ночь»), в неудавшейся попытке вместить «шекспировых духов» в декорацию киевского Лукоморья, на тот момент уже ставшую театральным анахронизмом.

Но грибоедовские замыслы не были воплощены, Вельтман оставался «искапризничавшимся»⁹⁴ маргиналом, а шекспировские штудии Кюхельбекера и его «Макбет» в свое время так и не дошли до печати. Замысел Одоевского, как мы попытались показать, также был реализован не вполне. Вся эта «архаическая ветвь» старокиевского текста осталась «в уме».

4.2.2. Фантастическая проза А. Ф. Вельтмана

4.2.2.1. «Былина старого времени»: «Кошей Бессмертный»

Называя А. Ф. Вельтмана «маргиналом», мы отчасти лукавим и руководствуемся историко-литературной логикой *post factum*, канонизировавшей одни литературные явления и оставившей на обочине другие, в свое время чрезвычайно популярные и успешные. Вышедший в 1833 г. «Кошей Бессмертный» (подзаголовок — «былина старого времени») был едва ли не самым «счастливым» романом в парадоксальной литературной карьере Вельтмана. С этого момента рецензенты стали называть его «автором «Кошея»». Характерно, что одни и те же качества вельтмановской прозы (излишняя «затейливость», «осколочность» композиции, «прыгучий» сюжет), которые затем станут однозначно расцениваться как недостатки, здесь еще критика объясняет и оправдывает собственно характером материала: «Роман состоит из отрывков, из эпизодов, — но не такова ли и древняя Русь в памяти народа, в картинах поэтов и самих сказаниях историков» [СП 1833: № 255].

В оценке достоинств романа и, что существенно, в определении ключевых его особенностей сходились очень разные критики.

⁹⁴ Определение Аполлона Григорьева [Григорьев: 151].

Вельтман, чародей Вельтман, который выкупал русскую старину в романтизме, доказал, до какой прелести может довести русская сказка, спрыснутая мыслью... [Бестужев-Марлинский, МТ 1833: № 17].

Русь, истинная древняя Русь, оживлена тут фантазией Сказки Русской... [Полевой, МТ 1833: № 12, 614].

Более всего нам нравится его взгляд на древнюю Русь: этот взгляд — чисто сказочный и самый верный <...>. Он понял древнюю Русь своим поэтическим духом и, не давая нам видеть ее так, как она была, дает нам чутко ее в каком-то призраке — неуловимом, но характеристическом, не ясном, но понятном [Белинский: II, 449].

Ключевое слово здесь — «сказка», и кажется, в этом одна из причин стремительного забвения «популярнейшего из беллетристов»: избранный им жанр — сказочный, историко-фантастический, «археологический» роман — в малой степени похож на утвердившиеся в каноне исторического жанра «вальтерскоттовские» модели, мирно «уживающиеся» с сюжетами из поздней малороссийской истории, но мало подходящие для старокиевского баснословия. В этом смысле характерно резюме Белинского, буквально следующее за «апологией» «Кощея»:

Кто бы стал поэтизировать древнюю Русь в форме вальтерскоттовского романа, а не в форме полуфантастической, полушутливой сказки — у того вышел бы не роман, а какая-то пародия на роман, что-то бледное, безжизненное, насильственное и натянутое... [Там же].

Весь этот пассаж Белинского носит откровенно полемический характер: именно критерии вальтерскоттовских романов применяли к «старокиевским» сочинениям Загоскина и Вельтмана Полевой и Погодин.

Итак, Вельтман пишет «сказочный» и в большей степени фантастический, нежели «исторический», роман на старокиевском материале. Однако есть несколько особенностей, выделяющих вельтмановского «Кощея» из общего ряда текстов, создатели которых обращались к «баснословным» старокиевским временам и, тем самым, в привычной оппозиции Истории и Басни отдавали предпочтение «вымыслу».

Вельтман в самом начале заявляет, что романное время принадлежит «временам историческим»:

Начинаю с времен чисто Исторических; даже после того времени, когда Русы просили помощи у Варягов против нашествия Славян, в исходе IV столетия, даже позже призвания Немцев Рюрика, Синава и Труара на стол Новгородский. <...> *Время чародеев, ворожей, вещунов, звездочетов и кудесников рушилось с проявлением святой веры. А время богатырей и витязей также прошло в вечность с появлением Татар* [Вельтман 1833: I, 15; II, 28].

Вельтман здесь фактически сформулировал то, что позднейшие фольклористы определили бы как период разрушения архаического религиозного (синкретического) сознания, смену сакральности (достоверности) «раз-

решенной выдумкой», — иными словами, волшебной сказкой (см.: [Мелетинский: 284–285]).

Время действия романа обозначено с возможной «неопределенностью», однако границы заданы. В зачинах частей повторено, что дело было «слишком за четыре столетия до нашего времени, в Княжестве Киевском», затем мы узнаем, что героя — Иву Олельковича — «иерей Симон хотел послать в битву за Русское царство против злобного Мамая». Итак, события второй части «Кощя», собственно рыцарские приключения «русского витязя» Ивы Олельковича, происходят во второй половине XIV в., — приблизительно в то время, когда складывается классический рыцарский эпос «артуровского цикла», служивший образцом для создателей сказочно-богатырского эпоса. Однако с точки зрения сюжетики привычных для вельтмановского читателя «Русских сказок» это эпоха совершенно иного порядка — довольно поздняя: «слишком за четыре столетия» после княжения Владимира («нашего Карла Великого») и «подвигов» его «богатырей-рыцарей».

Временной люфт оправдан собственно завязкой (каковая в правилах «свободного романа» происходит в середине второй части) и характером героя: Ива Олелькович — не «сказочный герой», он — слушатель сказок. Он живет не в «книжном», а в сказочном, фольклорном, «сказительском» мире, и в этом существенное отличие вельтмановского «Кощя» от череды «русских Дон-Кихотов»⁹⁵.

«Кощей» — в известном смысле «узоры по канве» русского «сказочно-богатырского» эпоса, берущего начало в левшинских сказках и получившего свое каноническое завершение в пародической «богатырской поэме» «Руслан и Людмила».

4.2.2.2. Потешный эпос: история славного семейства Пута-Заревых

Роман Вельтмана состоит из трех частей: первая часть — семейная эпопея, история семейства Пута-Заревых, вторая — короткая, она содержит сказочную завязку, а третья — подвиги сказочного богатыря Ивы Олельковича.

Первая часть представляет собой травестированный героический эпос, причем стилистически Вельтман демонстративно контаминирует приемы летописи и былины, т.е. соединяет Историю и Басню. По мере того, как на сцену являются представители славного рода Пута-Заревых, повествователь намеренно «некстати» поминает некоторые сюжеты русской истории. Причем Вельтман сосредоточен на том промежутке исторического «безвременья», который мало занимал исторических писателей. Это XII–

⁹⁵ Параллель между персонажами вельтмановского романа и героями Сервантеса явилась практически сразу, в первых же рецензиях на «Кощя» [МТ 1833: № 12, 615; МН 1836: Ч. VII, 117], но развития она не получила. Ср. у Н. Полевого в МТ: «...сходство двух первых лиц более аналогия, нежели суждение».

XIV вв., т.н. «удельщина». Главный реально-исторический персонаж «Кощея» — князь галицкий и торческий Мстислав Мстиславич Удатный, сын новгородского князя Мстислава Ростиславича Храброго, один из многочисленных потомков прямой ветви великих киевских князей. О настоящем его историческом значении говорится мельком, в общих словах и с характерной отсылкой к «книжной» истории:

Всякий книгочий может видеть на страницах, описывающих жизнь Мстислава Мстиславича, что главною целию его помышлений и дел было: примирить Русские Княжества и соединить их под единую волю [Вельтман 1833: I, 110].

Вслед за этой «ссылкой» на «книжную мудрость» повествователь сообщает настоящую «историческую ценность» князя Мстислава Удатного, собственно его роль в Пута-Заревском сюжете: князь был крестником Ивы Иворовича, от которого не вполне прямым образом произошел Ива Олелькович. По большей части славные предки Ивы Олельковича являлись на свет не без участия третьих сил, так что «семейная летопись» по сюжету своему столь же капризна, затейлива и, что характерно, не очевидна: Ива Олелькович более чем сомнительный наследник Пута-Заревского рода.

Иногда пишут, что вельтмановская «былина старого времени» пародирует летописную историю Рюриковичей [Чернов]. Видимо, все же точнее будет определить эту «семейную эпопею» как пародию на самый жанр историко-героического эпоса, — с перенесением акцента с центра на периферию, с центральных исторических событий на «безвременье», с главной «киевской ветви» на одну из побочных. В той же логике надо говорить о смене тона: свойственный героической эпопее пафос здесь обращается в свою противоположность. Перед нами «потешный» эпос. В то время как Мстислав призывает князей на Совете «отнять Русский Галич», его крестник хватает за бороду другого Мстислава — князя Мстислава Немого Пересопницкого, главного противника похода на Галич. В итоге Мстислав Удатный важно возглашает: «Один спасу Галич!», и эта фраза осталась в Истории, но «каким образом Ива был отделен от густой бороды Мстислава Немого, не сохранилось в памяти Истории; вероятно, и борода, как япончица Мизиславы, осталась у него в руках» [Вельтман 1833: I, 148].

Главным «подвигом» Ивы Иворовича стало хождение в дальний «Русалем», и это было своего рода сказочное «испытание»: суженая его, Глебовна «сказала ему наотрез, что до тех пор, покуда не сходит он помолиться богу в Иерусалим, она не поделится с ним ни душой, ни телом». Хождение это завершилось опять же в Галиче:

В лето 6728-е, говорит неизвестный летописец, Ива Иворович иде Славенскою землею во Иерусалим и негде у *торга Чернавца* пленен бысть Айдамаками Угорскими и обыщствован и вmale не убиен, и убежа, и вбежа в *торг Роман*, идеже, жалости ради, взят бысть Урменским купцом и везен в Дичин (вер. Диногетия, Галиц) и далее... А далее в летописи ничего нет [Там же: I, 227].

Когда, спустя несколько десятков страниц «исторических отвлечений», повествователь вновь обращается к своим героям, Ива Иворович — «седой старик» — возвращается из хождения и встречается с неизвестно откуда взявшимся взрослым сыном своим Саввой Ивичем. «И прия его Ива Иворович любовно, говорит летопись». Савве Ивичу, тут же сообщает повествователь, пора жениться, а судьба «заботится <...> о сохранении рода Пута-Заревых в минуты самой отчаянной безнадежности на продолжение его» [Вельтман 1833: I, 261–262]. «Заботы судьбы» своеобразны: обычно супруги богатырей из рода Пута-Заревых отдавали предпочтение чужеземцам, и завершается первая часть «Кощея» любовной сценой между красавицей Мильцей и черногорским всадником Младенем. Влюбленные расстаются, чтобы в последний раз встретиться в самом начале второй части у колыбели «нового предка барича».

Собственно, «семейная история» Пута-Заревых призвана дать ответ на вопрос об истинной (не сказочной) подоплеке похищения прекрасной Мирианы, супруги «славного богатыря Ивы Олельковича». В плане «реальной истории» двойником похитителя-Кощея становится ее возлюбленный, Пан Хоружий Воймир. Но короткая вторая часть предлагает альтернативную баснословную завязку, — Ива Олелькович слышит сказку о четырех братьях, о Кошее и Чуде-Юде. И эта сказка открывает дорогу рыцарскому роману: Ива Олелькович отправляется «на подвиги», воображая сказочного Кощея похитителем своей жены Мирианы Боиборзовны.

Летописная история великого сражения русских князей с Мамаем вновь оказывается на периферии сказочно-романного действия: пока Мамай «середитутя, как лев, пыхая, как неуголимая эхидна, кочевал уже при устье реки Воронежа», князь Дмитрий Московский готовился к сражению, а Олег Рязанский и Ягайло Литовский судили, на чьей стороне сила, славный богатырь Ива Олелькович

по обыкновению, укладывается на снопах и мыслит о великих делах, о подвигах сильных и могучих богатырей, о Чуриле, о Добрыне, о Горыне, о Дубыне, о Усыне, семи отцов сыне, о Королевиче Разыграе, о Жар-птице, о Царь-девице и Мамазунах. С ними Ива носится из царства в царство, из земли в землю, из края в край, из града в град; с ними просыпается, встает, умывает белое лицо ключевой водою, молится богу, облачается в доспехи, кланяется на все четыре стороны, садится на коня, выезжает в поле чистое, ломает копыя, *тручит* по шлемам мечом. То помогает он Дубыне вырывать из земли столетние дубы; то радуется на Горыню, когда он мечет под облака скалы и давит ими поганые Ханские полки; то едет Ива с Разыграем Королевичем за воровкою Жар-птицей; то перескакивает на коне через ограды каменные и рвет золотые струны, протянутые от бойницы до бойницы; то вылетает из подземного царства на сером журавле и кормит его на полете белым своим телом; то несется вслед за коромыслом с двумя кувшинчиками, которые летят в Индейскую землю за живой и мертвой водою; то входит в шатер Царь-девицы и спасает ее сонную от злобного Юды... [Там же: III, 175–176].

В конце третьей части все сюжетные нити, уподобленные самим автором «клубку Бабы Яги», разрубаются одним махом: Ива Олелькович отправляется в тридесятое царство, куда похититель Кощей уносит своих жертв, однако, сколько он ни едет, никак не может выбраться из «Русского царства», так что все, что с ним происходит, окончательно перестает быть «явью» и напоминает сон или «заколдованное место». В итоге, проехав «десять царств» и заблудившись, подобно русским князьям, в окрестностях Куликова поля, славный всадник находит, наконец, свою Мириану Боиборзовну, местную кликушу, снимает с нее злые чары и увозит «к порогам Днепровским». Лазарь-сказочник узнает в покинувшем Мириану литовском боярине Пана Воймира. Сказка о Кощее остается вставным эпизодом, разъясняющим более всего композиционные приемы странного романа, — утомительную череду двойников, мерцающие «вторые планы» и темный «птичий язык».

4.2.2.3. Сказка о колдуне

В сказке, давшей название роману, Вельтман соединяет традиционные мотивы (и, что характерно, — имена!) богатырской сказки и исторической легенды о братьях-прародителях. Кощей — младший из братьев, сами братья носят имена легендарные: Словен, Волх, Хорев. Оборотень Волх обучается птичьему языку и судьбу пропавших братьев своих, историю Кощея и Чуда-Юда узнает от воронов. Сам Кощей по ходу сказки обращается в Кья, за его зловещими похождениями угадывается сюжет легенды о Чуде-Юде (Вечном Жиде), — и таким образом за сказочными персонажами просматриваются легендарные основатели древней славянской столицы, а сама летописно-легендарная старокиевская история становится неотличима от волшебной сказки. В этом неразличении истории и сказки собственно и заключается конструктивная идея романа-былины.

Для топологического киевского сюжета едва ли не наиболее характерными представляются последние эпизоды, когда сбывается проклятье Волха, кровь Кощея обращается в пламя, душа его не покорствуется телу, он «жаждет идти на Восток, а стопы несут его на Запад»:

...А кто-то скачет по ближней дороге, Кощей от него, а страх за Кошеем. В нудре огонь, в членах трепет, в устах жар... [Вельтман 1833: III, 192].

Кощей пытается скрыться с младенцем-наследником, превращаясь одновременно в зловещего героя немецкой баллады и заклятого колдуна из гоголевской «Страшной мести». Мерцающий за Кошеем пан Воймир лишь усиливает сходство вельтмановского персонажа с героем киевской легенды о польском колдуне, над которым тяготеет проклятье (см. выше, главу 3). На сознательную перекличку с гоголевской повестью указывает и подзаголовок: «Былина старого времени» заставляет вспомнить о «Старинной были», — именно так называлась «Страшная месть» в первом издании «Ве-

черов на хуторе близ Диканьки» (1831). Вельтман пытается «скрепить» всю череду «восстающих из гроба» киевских колдунов легендой о Чуде-Юде и проклятьем Волха: отныне это един во многих лицах бессмертный злодей, киевское воплощение Агасфера.

4.2.2.4. «Кошей» и российская «донкихотиада»

«Кошей» Вельтмана, как и его образец — сервантесовский «Дон-Кихот», — не вполне карикатура. В целом, набиравшая популярность в 1830-х гг. «русская донкихотиада» опиралась на разные жанровые традиции и вмещала в себя разного порядка сюжеты, но едва ли не главным условием стало заложенное в основании сервантесовского эпоса «двоемие», замечательным образом совпавшее с установочными положениями романтической фантастики. Герой, живущий в идеальном — книжном, поэтическом, пригрезившемся ему — мире, чужак и безумец, но это романтический чужак и романтический безумец. В. Ф. Одоевский в «Сегелиеле» делает из Дон-Кихота духа идеального добра, своего рода антипода Мефистофеля [Одоевский В.: 233–246]. Но чаще перед нами «наивный рыцарь»: таков провинциальный помещик Опальский в «Перстне» Баратынского, таковы герои сходных по сюжету повестей Киреевского («Опал») и того же Одоевского («Сильфида») [Русская готика: 169–198, 206–232]. Две версии «книжного безумия» — карикатурную и наивно-романтическую — представляют персонажи едва ли не самой удачной повести Сомова «Матушка и сынок» [Сомов 1984].

Но когда мы помещаем вельтмановского «Кошея» в ряд ранних российских рецептов «Дон-Кихота», мы помним о том, что главный мотив русской «донкихотиады» — т.н. «безумие от книг», причем разрабатывался он до известного момента по преимуществу в сатирической драматургии («Чудаки» Княжнина, «Новый Стерн» Шаховского, «Студент» Катенина и Грибоедова) и, в конечном счете, именно в таком, карикатурном своем изводе лег в основание повести К. Масальского «Дон-Кихот XIX века» (1835). В принципе это слишком широкое толкование настоящего сюжета «Дон-Кихота», и ряд российских рецептов, представленный, например, в интересной работе А. Карпова [Карпов], по большей части соответствуют гораздо более общей теме романтической литературы — теме «книжного сознания», т.н. *“Gelebte Literatur in der Literatur”*.

Вельтмановский «Кошей» в этом ряду не вполне органичен, коль скоро он предполагает пародическое описание не столько «книжного», сколько «сказочного», лубочного сознания. Его герой — не читатель модных романов, а полуграмотный барич, «слушатель» «русских сказок» Попова и Левшина, былин и повестей о Бове Королевиче и Еруслане Лазаревиче. Кажется, по интенции этот персонаж ближе к вышедшему в том же 1833 г.

лубочному «Муромскому Дон Кишоту» А. А. Орлова⁹⁶. Предмет «археологической» рефлексии Вельтмана — т.н. демократическая литература и ранняя русская «фольклористика» (Чулков). Соответственно, «прототекстом» для этой сказочной версии «русского Дон-Кихота», судя по всему, стал не «флориановский» перевод Жуковского (1803–1806), а гораздо более раннее (1791) фарсовое переложение Николая Осипова.

В принципе, «русская донкихотиада» и начиналась с демократических и сатирических жанров, — с комической оперы Екатерины II «Горе-богатырь Косометович» (1789), с трикстеров — персонажей левшинских «Вечерних часов...» (см.: [Багно: 290]). По той же логике Вельтман помещает своего Иву Олельковича в круг лубочных богатырей и комических шутов, оруженосец и вдохновитель его подвигів — Лазарь-сказочник:

...Русский витязь и сильный могучий богатырь, подвиги которого до сего времени гибли в безвестности, «был грозным подражателем богатыря Усмы <...> и с словами: “О о о о! нечистого духа слыхом не слышать, видом не видать, вдруг нечистый дух проявился на родной Руси!” — Ива внезапно насккивал из-за угла на прохожих слуг, на челядь и поселян, на телят, и гусей, на свиней, на овец и, по его выражению, гвоздил здоровым кулаком». <...> Богатырские подвиги Полкана, Бовы, Добрыни Рязаныча приходят ему в голову... [Вельтман 1833: II, 75; 179–180].

На уровне литературного приема Вельтман использует аналогию между массовым рыцарским романом, служившим материалом для Сервантеса и отчасти — источником для поздних российских переводов-переработок, и собственно результатом этих переводов-переработок — лубочно-сказочным богатырским эпосом. Но он делает следующий шаг: с одной стороны, он, подобно автору «Руслана и Людмилы», пародически остраниет опыт «богатырского эпоса», с другой — он находит соответствующую литературную модель — пародический рыцарский роман. Вельтман последовательно настаивает (не только в «Кощее», но на протяжении всего своего творческого пути) на альтернативе вальтерскоттовским образцам. В этом смысле, ироническая, непоследовательная, свободная композиция «Дон-Кихота» становится своего рода антитезой той доминирующей модели, в основе которой — интрига, движимая героем (чередa русских последователей Вальтера Скотта — от Булгарина до Загоскина), равно и той, где сюжет служит иллюстрацией некой исторической идеи (Н. Полевой).

Укажем еще на один вероятный образец для исторической прозы Вельтмана: «археологические» романы Библиофила Жакоба (Поля Лакруа). Эта параллель также подсказана первыми рецензентами «Кощея» [Молва 1833: № 123]. У популярного французского романиста и археолога будущий хранитель Оружейной палаты мог найти аналог своему

⁹⁶ Подробнее о лубочной традиции «русского Дон Кишота» см.: [Багно: 290–292, 317–318].

«колориту исторического стиля», — «особенного» «старинного» языка. Характерно, что Пушкин, порицавший прозу Вельтмана за «манерность», полагал, что подобного рода «нововведения» французских романистов «напоминают гремушки и песенки младенчества» (подробнее об этом: [Томашевский 1934: 951–952]). Однако, похоже, что писателю и археологу Вельтману в самом деле импонировал стиль археолога и писателя Поля Лакруа.

Коль скоро мы говорим о стилистике вельтмановских романов и ранней их рецепции, то надо упомянуть, что был еще один писатель, которому современная критика уподобляла Вельтмана. Автор первой монографической статьи о его творчестве М. Н. Лихонин настойчиво сравнивал прихотливую прозу автора «Кошеч» с сочинениями «необъятного» Жан Поля: «для чтения его издан особенный лексикон» [Лихонин: 103–104]. Ту же аналогию, но скорее в негативном ключе, находим в «Дневнике» Кюхельбекера:

Вельтман <...> метит явно в Гофманы и Жан Поли; но чтобы быть первым, недостает у него силы и собственного суеверного убеждения в истине призраков, которые создает, а с вторым ему никогда не сравниться, потому что у него слишком мало души [Кюхельбекер 1979: 407].

Автор исчерпывающей работы «Жан Поль Рихтер в России» М. Л. Троицкая полагала, что эти параллели не всегда убедительны и «проходят по линии стернианства» [Троицкая: 271]. Однако, на наш взгляд, они характерны в плане не столько даже литературной типологии, сколько литературной репутации. Место, которое современники определяют для Вельтмана, писателя более чем популярного в 1830-е гг., очевидно находится в стороне от магистрального пути русской литературы. Для репутации русского последователя Жан Поля ключевым, как мы полагаем, стало определение, принадлежащее Филарету Шалю, автору многократно перепечатывавшегося в России «Очерка литературного характера Жан Поля»:

Он написал около шестидесяти томов; никогда не видали еще подобного слога. Это хаос вводных предложений, подразумеваний; карнавал мыслей и языка; заселение новых слов, приходящих, по прихоти автора, требовать права гражданства в речи; периоды на трех страницах, без знаков соединения, состоящие из ста фраз: вводные предложения порождают другие и так далее; подобию на подобию, заимствованные у искусств, у ремесл, у самой глубокой учености. И в этом лабиринте нет аriadниной нити, чтоб показать вам дорогу; какая-то новая география: города, нигде не существовавшие <...>; лексикон, грамматика, эстетика, создания воображения; <...> и все это удивительным образом переплетено, убрано цитатами, междометиями, восклицаниями, каламбурами, эпиграммами, усеяно неожиданными порывами, трогательными сценами, белыми листками, отступлениями, которым посвящаются иногда целые томы, эпизодами, между которыми заблуждается главный предмет.

Столь пространную цитату из Филарета Шаля приводит Белинский в рецензии на изданную и переведенную И. П. Бецким «Антологию из Жан Поля», завершает же он ее характерным point'ом:

Филарет Шаль называет Жан Поля «писателем столь необъятным, столь *мало читаемым*, <...> столь оригинальным, что он не нашел себе ни подражателя в своем отечестве, ни переводчика у других народов» [Белинский: VIII, 229].

Фактически именно эти — очевидные и нетривиальные — аналогии предопределили литературную судьбу популярнейшего беллетриста 1830-х гг.⁹⁷ Однако Кюхельбекер называет еще одного писателя, на которого Вельтман похож по фантастическому приему: «Всех ближе он к Вашингтону Ирвингу» [Кюхельбекер 1979: 407]. Здесь речь идет, главным образом, о повести «Сердце и думка», она нравилась Кюхельбекеру гораздо больше, чем «старокиевские» романы. По принципу «вращения» фантастики в быт «Сердце и думка» ближе автору «Пахома Степанова».

4.2.2.5. Репризы «Волшебной ночи»: «Сердце и думка»

Изданный в 1838 г. «роман-приключение в 4-х частях» из жизни уездного города обретается в окрестностях «магистральной линии» малороссийской фантастики, хотя и здесь Вельтман сохранил все черты своего «странного» и «неподражаемого» стиля. Действие разворачивается в небольшом городке под Киевом, — киевская дислокация предопределена оперно-сказочной демонологией, но некоторая «удаленность» от днепровской столицы задана литературными обстоятельствами: для создания «бытовых картин» нужен был не столько губернский, сколько уездный город. Бытовая фантастика определенного рода, как бы вырастающая из обыденного суеверия, органично монтировалась с деревенским, хуторским пространством, когда же речь заходила о городе, то перед нами, как правило, городское предместье, мещанская слобода (Лефортово у Погорельского, Подол у Подолинского) или провинция, в большинстве случаев, малороссийская.

Такого рода бытописание — тенденция литературы 1830-х гг., новизна именно малороссийских повестей состояла в особом рода экзотическом остранении, и сложно выстроенная позиция рассказчика была здесь едва ли не обязательным условием. Более ранняя традиция — бытописание 1810–1820-х гг., т.н. «русский теньеризм» — сохраняла связь с сатирическими жанрами XVIII в.

В этом смысле Вельтман архаичен, он не придумывает специального рассказчика, картины уездного и столичного быта в «Сердце и думке» отчасти карикатурны, отчасти аллегоричны. Перед нами скорее «трансфор-

⁹⁷ О Стерне мы здесь не пишем в силу того, что это — общее место первых (и наиболее удачных!) работ о Вельтмане [Бухштаб; Ефимова]. Для современников «стернианство» автора «Странника» было чем-то само собой разумеющимся и специально не оговаривалось.

мации просветительского метода» [Русская повесть: 207], нежели модный в 1830-е гг. «малороссийский экзотизм». Не случайно Белинскому новый вельтмановский роман кажется холодным собранием «карикатур», «смешных», но не «действительных» [Белинский: II, 359].

Зачин и имена героев — бояр и князей — указывают на традицию сентиментальной исторической повести, затем является чуть более поздний «романтический ключ»: своенравная Зоя — читательница романов, герой ее собственного романа князь Юрий видится ей как Малек-Адель, Сен-Пре или Фанфан Алексис. И все это соседствует с картинами современного — польского по преимуществу, — т.е. не малороссийского, но киевского быта⁹⁸.

На этот раз Вельтман соединяет сказочные механизмы не с историческим романом, но с «картинами быта» и светской повестью. Сатирическое изображение уездных нравов соседствует со «сценами большого света». В открывающем роман зачине Вельтман дает понять, что на этот раз перед нами «волшебная сказка» не из баснословных старокиевских времен, но из современной жизни:

...Бывало волшебство и чародейство; но и у нас своих чудес вдоволь, своих сказок довольно <...> расскажу я вам сказку про сердце и думку, сказку волшебную. В некотором царстве, в некотором государстве, недалекое место от Киева, на реке Днепре... [Вельтман 1986: 23, 24].

Сказочные механизмы вступают в действие на уровне сюжета. Исходный принцип романтической фантастики, — «двоемирие», раздвоение — Вельтман мотивирует разладом ума и сердца своей капризной героини. Разлад этот, в самом деле, принимает вид столь раздражавшей Белинского «холодной аллегии», но именно он становится двигателем сюжета, причем в буквальном смысле слова. Глупое сердце и холодная «думка» принимают облик сороки и совы, действие «перелетает» вслед за ними из дома в дом, из уездного города в столицы и обратно — на Лысую гору, на шабаш киевских ведьм.

Уездной интригой «руководит» Нелегкий, постоянный персонаж вельтмановского «житейского эпоса». Нелегкий — не столько «этнографиче-

⁹⁸ Польские обычаи уездного города со всей очевидностью обнаруживаются в момент «именинного» бала: «...После второй кадрили незванный гость успел уже свести каждого с *паном ойцем* и с *паней маткой*, и в разных углах залы можно было слышать: «*Пшепрошем пана до-нас!*...» [Вельтман 1986: 54]. Здесь наблюдается некоторое расхождение между реальной и литературной географией: литературные обстоятельства, традиция оперно-литературной демонологии требует киевской и днепровской декорации, жанр — светская повесть — предполагает некоторую социальную привязку. Похоже, уездный город в «Сердце и думке» находится «по ту сторону» границы, т.е. не в гоголевской Малороссии, а фактически в Польше (это может быть Канев или Богуслав). Не исключено, что Вельтман таким образом акцентирует польское происхождение Нелегкого — очередную инкарнацию польско-киевского колдуна.

ский», сколько современный, оперный злодей. Киевская демонология сознательно становится здесь своего рода оперной цитатой. Характерно, что Нелегкий поминает не славную, но очевидно архаичную в конце 1830-х гг. «Днепровскую русалку», а более актуального «Волшебного стрелка» и модного «Роберта-дьявола». Подобно тому, как в «Кощее» Вельтман иронически остранил сказочно-богатырский роман, превращая его в рефлекссию жанра, так и здесь оперная киевская демонология становится своего рода ироническим приемом: шабаш на Лысой горе предваряется «музыкальной увертюрой»: «Нелегкий сидел над Днепром в ущелье и насвистывал со скуки арию из «Волшебного стрелка». При этом уездный демон комментирует актуальные музыкальные споры:

«Черт знает, — думал он, — это досадно, что люди осмеливаются представлять нас на сцене, и еще в карикатуре, с рогами и с когтями, с свиной мордой и с коровьим хвостом! <...> откуда они взяли, что мы пугалы гороховые? <...> Вот только «Роберт» имеет маленькое сходство; но музыка в «Волшебном стрелке» лучше!» [Вельтман 1986: 184].

Нелегкий не случайно поминает в киевском ущелье популярных оперных чертей и рассуждает о театральной демонологии: в это самое время Вельтман пишет либретто «Волшебной ночи», и проблема «перевода» «шекспировых духов» на язык традиционного сценического «Лукоморья» для него чрезвычайно актуальна.

Между тем, сказка из современной жизни заканчивается венчанием и обмороком невесты, и только в заключительной репризе нечистая сила, выступающая здесь распорядителем сюжета, «договаривает» хэппи-энд. Собственно финал романа — лысогорский шабаш, и в известном смысле он вполне вписывается в привычную модель «бурно-феерических» оперных финалов. Как нам представляется, это своего рода эскиз или репетиция «Волшебной ночи»: все «лукоморские» духи в сборе, но разговоры они ведут между собою вполне обыденные, приблизительно так могли бы разговаривать карикатурные уездные чиновники и дамы на балу. Ср. диалог между Бурей и Русалками:

— Да что-то у вас щетинисты волосы?
— Накладные.
— Это что?
— Мода такая [Там же: 243].

Именинный бал в уездном городе в начале и лысогорский шабаш в финале составляют своего рода раму этой сказки из современной жизни. Замечательно, что символическая кульминация «киевских текстов» — буря над Днепром здесь предстает олицетворенной ... «театральной машиной»: Буря великая, Гроза громоносная. Именно она карает Киевскую ведьму, потерпевшую фиаско в истории с разлученными Сердцем и Думкой. Последний приговор Бури великой, он же — point «современной сказки» выгля-

дит так: «А Киевскую Ведьму за обман втянуть в нитку и штопать ею все старые чулки!..» [Вельтман 1986: 247]. Иными словами, старое — чулковского извода — «лукоморье» уступает место нечисти нового порядка, демонам уездного масштаба, успешно интригующим ради «повышения по службе».

Фактически, «внешний» сюжет «Сердца и думки» был всего лишь интригой Нелегкого, который в итоге был назначен «главным над всеми Нелегкими и Тяжелыми» в днепровской округе.

4.2.3. Малороссийская фантастика конца 1820-х – 1830-х гг.

Мода на «малороссийскую фантастику» в русской литературе связана с популярностью Вальтера Скотта: Украина (Малороссия) в этом контексте прочитывалась как пограничное пространство, окраина, своего рода *Scottish Border*, а малороссы — архаический народ, «преданный своему суеверию». Другое сюжетное поле, отразившееся в малороссийских повестях, — продолжение получившей распространение в Европе «вампирической темы», здесь мы, прежде всего, должны вспомнить Мериме и его сборник «Гузла».

Среди множества факторов, так или иначе определивших генезис и структурные особенности «малороссийской фантастики», следует упомянуть:

- светскую моду на «страшные рассказы» (с установкой на устное рассказывание, сказ),
- традиционную композицию цикла рассказов («Вечера»), предполагающую специально созданный образ рассказчика (или сложно устроенную «систему» нескольких рассказчиков),
- набирающую к тому времени популярность анонимную рукопись «Истории Русов», собственно, альтернативную историю Малороссии, представляющую иную, нежели в «Синописе», модель преемственности. Малороссия в изложении своего историка (автора «Истории Русов» зачастую так и называли — «малороссийский историк») представляла не столько частью единого Российского государства, ведущего начало от Киевской Руси, но некой отдельной молодой страной, ведущей борьбу за независимость.

Так или иначе, время действия в малороссийских повестях — поздний XVII–XVIII вв., сюжетика связана с событиями Козаччины, антагонист в большинстве случаев поляк. Кроме привычного в киевских текстах сюжета о польском колдуне мы имеем «переложенные» на малороссийские нравы «ремейки», самый характерный из которых — «Русалка» Ореста Сомова.

4.2.3.1. «Малороссийские были и небылицы Порфирия Байского»

«Русалка», как и «Киевские ведьмы», принадлежит условному циклу Сомова «малороссийские были и небылицы Порфирия Байского». В сюжетной схеме она повторяет «Бедную Лизу» Карамзина с той лишь разницей, что утопленница обращается в русалку. «Малороссийская декорация», кроме топографии (дело происходит в «златоглавом нашем Киеве», который «был во власти поляков», героиня с матерью живут в Китаевой пустыни) и личных имен (Лиза обращается в Горпинку, Эраста здесь зовут Казимир Чепка, и он — поляк), дает себя знать в этнографических примечаниях и некоем, разделяемом повествователем, примате суеверия. Порфирий Байский — носитель «народного» суеверного сознания, и его рассказ о покинутой девушке, обратившейся в русалку, следует понимать как «быль».

В малороссийских повестях Сомов пытается реализовать на практике идеи своего пространного трактата «О романтической поэзии» (1823), где, в частности, акцент делался на «обычаях народа» и «самобытном предании» [Сомов 1823: 16–18]. Герои «Русалки» преданы суеверию, через слово поминают колдунов и ведьм, впервые услышав от дочери о польском «женихе», мать спешит предупредить ее о «злом искусителе»-оборотне:

Ты знаешь, что у нас в Киеве, за грехи наши, много и колдунов и ведьм. Лукавый всегда охотнее вертится там, где люди ближе к спасенью [Повесть: 79].

Мать и дочь боятся колдунов, но, встретившись с несчастьем, немедленно обращаются к колдуну за советом.

В сюжетах о соблазненной крестьянке просветители делали акцент на несчастных следствиях социального неравенства, Карамзин «поднимал на щит» подлинные чувства, Сомов — суеверный быт и малороссийскую этнографию. Но по большому счету, следует вспомнить, что специальное изучение украинской этнографии началось в более позднюю эпоху, сам Сомов имел о ней достаточно «книжное» понятие. Он мог знать лишь «Записки о Малороссии...» Якова Марковича, собранные Максимовичем «Малороссийские народные песни», возможно, что-то о местном фольклоре он слышал в пору своей слобожанской молодости. Отчасти его представления о народных верованиях и обычаях восходит к лекционному курсу его харьковского профессора Гавриила Успенского и его книге «Опыт повествования о древностях русских» (см.: [Успенский])⁹⁹. Собственно «киевских» преданий он не знал, этнографические «примечания» его довольно скупы, а «вампирическая» история о русалке Горпинке безусловно навеяна литературными впечатлениями и в очень малой степени — укра-

⁹⁹ Успенский в самом деле пишет о Русалках, как о тех «единомышленниках Сатаны», которые, будучи «низвергнуты с небес», остались «в полях и рощах» [Успенский: 407].

инским фольклором (хотя в сравнительно небольшой литературе о Сомове его «фольклорные» приоритеты принимаются как непреложные)¹⁰⁰.

В этом смысле сошлемся на проницательное наблюдение А. С. Немзера [Немзер 1987: 201–202] о природе сомовских русалок. В журнальной полемике начала 1820-х гг. Сомов (Житель Галерной гавани) упрекает Жуковского за «немецину» и «чужеземные туманы» в его «русалочьей балладе» и приводит пространное «этнографическое разъяснение» об «удавленницах». Затем он его вставляет в «Русалку», но ... выносит в примечание. К книжному сюжету об утопленнице оно имеет отношение весьма далекое, и когда дело доходит до описания «малороссийских русалок», Сомов ... дословно цитирует Жуковского: «Там весело! там легко! Там все молодеют и становятся так же резвы как струйки водяные, так же игривы и беззаботны как молодые рыбки...» [Повесть: 82].

В самом деле, в «Русалке», а затем в «Киевских ведьмах» подробно описаны разного рода «колдовские действия», связанные с нечистой силой, но что еще важнее, — общий пафос и «последняя правда» всегда остается на стороне народного суеверия. Ср. концовку повести:

На другой день после того, как русалка убежала от своей матери, нашли в лесу мертвое тело. Это был поляк в охотничьем платье, и единоземцы его узнали в нем Казимира Чепку, ловкого молодого человека, бывшего душою всех веселых обществ. <...> Врачи толковали то и другое; но народ объяснял дело гораздо проще: он говорил, что *покойника русалки защекотали* [Там же: 84].

В сходных сюжетах у Гоголя и Пушкина все происходит иначе, и принципиальное отличие находится в плане модальности, т.е. в позиции повествователя. Порфирий Байский — народный сказитель, тогда как гоголевские рассказчики «киевских» повестей — и дьячок Фома Григорьевич, и «панич в гороховом сюртуке» — люди иной культуры, церковной и книжной. Наконец, пушкинский гусар — не крестьянин и не книжник. Он, прежде всего, — чужак и скептик.

4.2.3.2. «Киевские ведьмы» и пушкинский «Гусар»: проблема рассказчика

Повесть Сомова «Киевские ведьмы» была напечатана в первом томе «Новоселья» (1833), и исследователи совершенно справедливо полагают, что

¹⁰⁰ Заметим, что для современников «книжное» происхождение «малороссийских былей и небылиц» Порфирия Байского было очевидно: «...Недавно вышла на французском языке небольшая книжка: “Гузла”, или песни Маглановича, Морлакского Барда. Там много всякой всячины о Вампирах. Почему же не перенести готовых вещей в Малороссию, славную ведьмами, оборотнями и всякой всячиной. Так и сделал знаменитый автор “Гайдамака”» [СП 1830: № 11–12]. В той же статье Сомов именуется «знаменитый наш Вальтер Скотт Порфирий Байский».

автор «Гусара» не мог миновать сюжета о «лихом казаке Федоре Блискавке» и его жене-ведьме. «Народная баллада» Пушкина в самом деле следует за сюжетом «малороссийской были», но этим ее литературная предыстория не исчерпывается: в «Гусаре» прочитываются цитаты из текстов очень разного порядка — от гоголевских «Вечеров» («Ночь перед Рождеством», «Пропавшая грамота») до давней сказки И. И. Дмитриева «Причудница» (1794), где между делом поминается искусный рассказчик — «драгунский витязь» ротмистр Брамберас, «бывший столько лет в Малороссийском крае игрищем злых ведьм»:

С какой, бывало, ты рассказывал размашкой,
В колете вохряном и в длинных сапогах,
За круглым столиком, дрожащим с чайной чашкой!
Какой огонь тогда пылал в твоих глазах! [Дмитриев: 177]

Жанром, интонацией, отдельными мотивами (пришедшая в движение домашняя утварь) «Гусар» напоминает «сниженную балладу» Гете «Ученик чародея» (“*Der Zauberlehrling*”) ¹⁰¹. В принципе, в тех случаях, когда Пушкин обращается к фольклорным источникам, он ими, как правило, не ограничивается и прибегает к «технике коллажа» [Якобсон: 208], т.о. здесь имеет смысл говорить не о конкретных источниках, а о некоей сознательно выбранной сюжетной и жанровой идеологии.

В «Гусаре» интонация и, собственно, образ рассказчика важнее «этнографических» деталей, на которых столь избыточно сосредотачивается Сомов. Пушкинская баллада оказывается в ряду популярных в 1830-е гг. текстов, фиксирующих отчасти фольклорную, отчасти вполне литературную позицию «военного повествователя». Добавим, что похожую позицию мы встречаем в «киевских повестях» того времени (ср. «Змей» А. Подолинского и т.н. «ротмистрские рассказы» В. Карлгофа), она совершенно естественна в историческом контексте «военного Киева» конца XVIII – первой трети XIX вв.

Бродячий сюжет («солдат и ведьма») и узнаваемый (главным образом, по литературным источникам) малороссийский “*couleur locale*” создают образ «народной баллады», а очевидные отсылки к повестям Порфирия Байского и пасичника Рудого Панька заставляют читателя, прежде всего, «заметить разность» между пересказанными на украинский манер модными «сказками про вампиров» и «сказом» «видавшего виды» служивого человека.

При этом, коль скоро речь идет о городском тексте и городском просторечии, напомним об отмеченном М. К. Азадовским предпочтении, отдаваемом Пушкиным французской школе фольклористики, т.н. “*poésie vivante*”, живому фольклору — перед архаическим преданием ¹⁰². И у Пушкина, и в гоголевском «Вие», и в киевской «сказке» Подолинского «Змей»

¹⁰¹ О «гетевской» природе «Гусара» писал Кюхельбекер [ЛН: Т. 59, 418].

¹⁰² Подробно о природе пушкинского фольклоризма см.: [Азадовский 1937].

события происходят в Нижнем (народном) городе, на Подоле. У Гоголя в завязке повествования — Братский монастырь и рыночная площадь, у Подолинского предание фокусируется вокруг базара (ярмарка), пушкинский гусар определяет свое местонахождение: «около Днепра / стоял наш полк». И во всех трех случаях перед нами сравнительно недавнее устное предание, то, что в современной фольклористике называют «постфольклором», преданием городского предместья, — в этом ряду назовем также повесть А. Погорельского «Лафертовская маковница» и записанный В. Титовым устный рассказ Пушкина «Уединенный домик на Васильевском острове».

Пушкинский повествователь пересказывает своего рода компендиум малороссийских сюжетов: здесь и «куканский» комплекс, и вполне исторические сведения об излишествах малороссийского винокурения (см. об этом выше, в 1-й главе), и «киевские ведьмы» с Лысой горы:

То ль дело Киев! Что за край!
Валятся сами в рот галушки,
Вином — хоть пару поддавай,
А молодицы-молодушки!.. [Пушкин: III, I, 300]

Еще одна существенная особенность «Гусара», выделяющая его в ряду «киевских текстов» этого плана — совершенное отсутствие упоминаний о другой — религиозной — ипостаси «святого города». Если герои Сомова, Гоголя или Подолинского — люди суеверные и набожные одновременно, и их страх перед разного рода чертовщиной, в известном смысле, — «страх Божий», то пушкинский не ведающий страха «гусар присяжный» более всего озабочен тем, чтобы «остаться на коне», — по крайней мере, перед слушателем.

Выбор повествователя — чужака, гусара, постояльца — задает необходимую «скептическую» модальность «небылицы» и, кажется, принципиальную для Пушкина ироническую сниженность популярного вампирического сюжета. Будучи «отзвуком <...> вампирической темы» [Азадовский 1937: 169], «киевская» баллада начисто лишена фантастических кошмаров и необходимой для подобного рода текстов кровавой развязки: ни один из родственных «гусару» литературных персонажей, повстречавшихся с «киевскими ведьмами» (ни Хома Брут, ни славный казак Федор Блискавка), не имели возможности впоследствии рассказывать о своем приключении. У пушкинского же повествователя нет не только доверчивого уважения к чуду, серьезного тона, присущего непосредственному народному рассказу, у него нет и страха, присущего гоголевским бурсакам.

4.2.3.3. «Киевские» повести Гоголя

Пушкинский гусар более всего озабочен своим конем, который на протяжении рассказа предстает то кочергой, то старой скамьей, но суть в том, что герой всякий раз оказывается на коне. Гоголевский философ в «Вие» следует другому фольклорному сюжету, он сам поначалу служит «верхо-

вым конем» для ведьмы, оседлавшей его «подобно кошке», затем роли меняются, и уже Хома бревном погоняет ведьму. Сюжет «Вия» — перверсивный по сути, и в силу этого он органичен именно для бурсацкой, травестийной украинской традиции.

«Вий» — одна из повестей, входящих в «Миргород» (1835), который традиционно (с 1842 г.) в собраниях помещался вслед за «Вечерами». Такая последовательность предполагала *перемещение из сельского локуса в уездный* («Арабески» из этой схемы выпадали). Так или иначе, Подол, рыночная (контрактовая) площадь у Братского монастыря и тот хутор сотника, что «находился в пятидесяти верстах от Киева», в контексте «Миргорода» выступают в качестве провинциального, мещанского локуса. Первые строки «Вия» задают точную территориальную привязку, и здесь же обнаруживаем характерный анахронизм:

Как только ударял в Киеве поутру довольно звонкий семинарский колокол, висевший у ворот Братского монастыря, то уже со всего города спешили толпами школьники и бурсаки. Грамматики, риторы, философы и богословы, с тетрадями под мышкой, брели в класс [Гоголь: II, 177].

Итак, речь идет о семинарии, она была открыта в 1817 г., и это означает, что события повести, согласно исторической хронологии, происходят буквально «вчера». Между тем, собственно сюжетные реалии указывают на относительно позднюю Гетманщину — вторую половину XVIII в.: панночка — дочь «именитого сотника». Полково-сотенный уклад на Левобережной Украине сохранялся до 1782 г., да и описание бурсацких нравов свидетельствует о том, что Гоголь имел в виду все же Киевскую Академию¹⁰³. Грамматики, риторы и богословы — студенты Академии, но никак не семинаристы. Бурсацкие нравы Гоголю знакомы были понаслышке, и описания киевской «бурсы» по большей части имеют происхождение литературное: на зависимость «Вия» от «Бурсака» В. Нарезного критика указывала буквально сразу по выходе повести (см.: [Белинский I: 304]¹⁰⁴).

Кроме буквальных текстуальных совпадений (их перечень см. в [Соколов]), у малороссийских текстов Гоголя и Нарезного есть еще одно общее свойство: исторический фон здесь условен, в «Вие» — очевидно анахроничен, в «Бурсаке» — расплывчат, но предполагается некая общая привязка к эпохе Гетманщины, у Нарезного — более ранней, у Гоголя все же —

¹⁰³ Ю. М. Лотман трактует этот анахронизм как противопоставление двух временных планов — неопределенного современного и неопределенного исторического. Подобно разделению пространства на бытовое и фантастическое, здесь противопоставлены «время такое же, как наше» и «время другое, чем наше» [Лотман: I, 436].

¹⁰⁴ Еще прежде на связь «Вечеров» с малороссийскими повестями Нарезного указывал А. Стороженко (Царынный) в статье «Мысли малороссиянина, по прочтении повестей пасичника Рудаго-Панька...» [Сын отечества и Северный архив 1832: II, 103].

поздней. Столь же условна локализация: у Нарезного описана провинциальная малороссийская бурса, но и киевская «бурса» в «Вие», судя по путанице с ее названием, тоже имеет самое приблизительное отношение к Киевской Духовной Академии.

Бурса — это устойчивая и узнаваемая черта малороссийской бытовой и литературной реальности, причем для «малороссийской словесности» это больше чем тема, это — жанр и прием. Собственно украинская литература начинается с бурсацких жанров. Травестия, бурлеск, гротескные сближения высокой (ученой, классической) и низкой (бытовой) традиций — узнаваемое свойство ранних опытов Котляревского, Гулака, Квитки и др. В этом смысле Нарезный и Гоголь фактически тематизируют жанр¹⁰⁵. Бытописание и у Нарезного, и у Гоголя носит характер декоративный. Это живописный «театральный задник»¹⁰⁶, на фоне которого развивается сюжетная интрига, авантюрная в «Бурсаке», фантастическая в «Вие», но всякий раз предполагающая актуальный западноевропейский аналог. В случае Нарезного это плутовской роман Лесажа и Филдинга, в случае гоголевского «Вия» перед нами еще один «отзвук <...> вампирической темы», и киевская локализация здесь, скорее всего, — следствие этой темы.

Источниками «Вия» традиционно полагают, с одной стороны, ряд фольклорных сюжетов о ведьме и заклятии¹⁰⁷, — такой ход подсказан самим Гоголем:

Вся эта повесть есть народное предание. Я не хотел ни в чем изменить его и рассказываю почти в такой же простоте, как слышал [Гоголь: II, 175].

С другой стороны, начиная со статьи Шевырева [МН 1835: I, 2], в литературе о Гоголе последовательно пишут о книжных источниках его фантастики — о влиянии Тика и Гофмана, об аналогичной сказке братьев Гримм “Die Prinzessin im Sarge”, наконец, об инородном происхождении ключевого персонажа — Вия, «начальника гномов». Гоголь, подобно Сомову, в своих примечаниях ссылается на несуществующую на тот момент украинскую этнографию:

Вий — есть колоссальное создание простонародного воображения. Таким именем называется у малороссиян начальник гномов [Гоголь: II, 175].

Однако никаких гномов в украинском фольклоре не было. Внешний облик Вия — непомерно большие веки и мертвящий взгляд отчасти может быть связан с преданиями о Касьяне [Назаревский], природу «ужасных видений семинариста», в свою очередь, соотносили с французской «неистойой шко-

¹⁰⁵ Об особом статусе ранней украинской литературы как жанра и стиля, о функциональной «семантике котляревщины» см.: [Грабович: 29–30].

¹⁰⁶ О театрализованном пространстве малороссийских повестей Гоголя см.: [Лотман: I, 421–422].

¹⁰⁷ См.: [Сумцов; Шенрок; Невірова].

лой» [Виноградов 1925], наконец, В. Э. Вацуро проницательно указал на связь некоторых эпизодов первой редакции «Вия» с переводными балладами Жуковского «Суд Божий над епископом» и «Балладой о том, как одна старушка...» [Вацуро 1976: 308]. Уже во второй редакции на месте балладных «чудищ» являются персонажи славянской демонологии, и В. Э. Вацуро усматривал здесь влияние Вельтманова «Светославича» [Там же: 309].

Нас по понятным причинам здесь более всего занимает вопрос художественного пространства, его превращений, перверсивных наложений бытового и фантастического, того его свойства, которое применительно к «Вечерам на хуторе...» блестяще описал Ю. М. Лотман. Повести, вошедшие в «Миргород», внутри сборника составляют значимые пары. Так, «Вий» и «Тарас Бульба»¹⁰⁸ составляют оппозицию «Старосветским помещикам» и «Повести о том, как поссорились...». Ограниченное, огороженное (частоколами, плетнями, заборами) пространство «помещичьих» повестей противостоит безграничному и текучему пространству эпической степи и фантастическому «космосу» «Вия».

Киев в этом контексте — то самое безграничное и текучее фантастическое пространство, где рыночная площадь незаметно перетекает в большую дорогу, а затем и сама дорога теряется в степи (бурсаки слышат волчий вой и попадают на «чертов хутор»). Фантастическое пространство состоит из гор и провалов: таков «чертов хутор» в «Вие», таков рельеф «Страшной мести» и таково было, как мы указывали в первой главе, реальное городское пространство Киева в начале XIX в.

«Вий» начинается и заканчивается на рыночной площади перед Братским монастырем. Если фантастические свойства киевского пространства определяются его легендарными приоритетами в области российской демонологии (неслучайно в сказках, которые фольклористы полагают источниками гоголевской повести, на месте инородного существа — начальника гномов Вия — выступает «старшая киевская ведьма»), то обыденная, приземленная, бытовая «чертовщина» территориально локализуется на подольском рынке. Похожая ситуация складывается, как мы уже видели, в ранней киевской повести А. Подолинского «Змей». Молва и слухи играют большую роль в сюжете сомовских повестей, но в «Страшной мести» фигурируют не слухи, а «чудные рассказы».

В «Страшной мести» в принципе нет бытового городского пространства, Киев здесь — некий условный локус, его родовая принадлежность — горы, Днепр, ночной днепровский пейзаж и замок колдуна над Днепром (о связи «Страшной мести» с сюжетами о заклятом замке польского колдуна мы уже писали в 3-й главе). «Страшная месть» в принципе однопланова,

¹⁰⁸ «Тарас Бульба», к слову сказать, начинается в той же пространственной точке, что и «Вий»: бурсаки — сыновья старого Тараса отправляются на Сечь с той же площади перед Братским монастырем.

и здесь самым наглядным образом продемонстрированы те свойства «заколдованных мест», которые описывал Ю. М. Лотман как определяющие черты гоголевского «псевдопространства» [Лотман: I, 420–421]. Это, прежде всего, «безграничное пространство», главный признак которого — «незаполненность, просторность», когда «вдруг стало видимо далеко, во все стороны света», и за Днепром синееет Лиман и Черное море, а по левую руку «мерещится» «земля Галичская» и Карпатские горы. Это подвижное и деформированное пространство, которое бежит вспять, и колдун гонит коня на восток, в Киев, а попадает в «противную сторону», в Карпаты и Галич.

Мы укажем здесь лишь на параллели с «Вием»: обезумевшая Катерина механически пляшет, и танец ее напоминает бесконечный «трепак» напуганного панночкой философа, а страшная мертвенная красота заставляет вспомнить панночку-ведьму.

Наконец, для нашего киевского сюжета имеет смысл прояснить единственную городскую «локализацию» «Страшной мести».

Шумит, гремит конец Киева: есаул Горобець празднует свадьбу своего сына [Гоголь: I, 244].

Место, где находится дом есаула, т.е., собственно, место действия повести — по всей видимости, — Копырев конец. Он располагается между Верхним городом и Подолом, там находились т.н. Жидовские ворота (другое название — Кудрявец, Львовские ворота, нынешняя Львовская площадь). «Конец» — в городской этимологии «самоуправляющаяся этническая община», а название этой киевской местности, как показал в свое время украинский историк Омелян Прицак [Pritzak 1982], в народной этимологии связано с проживавшими там хазарскими каварами (капырами), — иудеями. В свете киевского извода легенды о заклятом колдуне — Вечном Жиде эта версия литературной и мифологической гоголевской топографии, кажется, получает некоторые права на существование.

Итак, в плане литературной истории тексты, о которых шла речь в этой главе, представляют характерный «срез»: байроническую поэму о преступлении и покаянии («Чернец» Козлова) сменяют образцы «неистовой словесности», а мистическую балладу («Громобой») — травестированная городская «быль», чудеса с последующим разоблачением («Змей» Подолинского) и сниженная «народная баллада» («Гусар»). В свою очередь, «старокиевская» фантастическая сюжетика в силу органически присущего ей «архаизма» уходит в сторону от актуальной «вальтерскоттовской» линии, обращаясь к «шекспировым духам» (Одоевский) и «острая», пародируя, подобно Сервантесу, «рыцарский» сказочно-богатырский эпос (Вельтман). Тот же прием Вельтман демонстрирует в «Сердце и думке»: перед нами иронические отсылки к популярной оперной демонологии.

Малороссийская фантастика в ее «киевских версиях», как мы попытались показать, в большинстве случаев скорее книжного, нежели фольклор-

ного происхождения. Причем эта «книжность» тем более очевидна в тех случаях, когда этнографическое происхождение сюжетов и персонажей декларируется (повести Сомова, гоголевский «Вий»). И здесь нам кажется важным определить т.н. «влиятельные» тексты. Ими зачастую оказываются переводные баллады Жуковского (причем не только «Громобой», но как мы видели — «Рыбак» и «Лесной царь»). В случае с гоголевским «Вием» нам кажется чрезвычайно показательным давнее наблюдение В. Э. Вацу-ро [Вацуро 1976] о вельтмановских заимствованиях и о замене «инород-ных» гномов персонажами славянской демонологии. В принципе проблема взаимовлияний Гоголя и Вельтмана представляется нам исключительно интересной, притом, что в исследовательской литературе проблема эта практически не поднималась.

Заметим также, что и в плане литературной социологии «киевские по-вести» имеют свои особенности. У городских повестей, как правило, есть социальная привязка, «петербургская повесть» — мещанская, аллюзии на нее мы видим в «киевской повести» Ст. Карпенко. Точно также приемы городской сатиры (петербургская глава «Онегина») усваиваются в «про-гулках по Киеву» поручика Вдовиченко. Но кроме того Киев — военный, пограничный город. И военный, служивый человек в качестве рассказчика у Пушкина, Вдовиченко и Подолинского или в едва упомянутых здесь «ротмистрских повестях» В. Карлгофа¹⁰⁹ далеко не случаен.

Наконец, выделим «бурсацкие» сюжеты киевской — и шире — мало-российской литературы: бурса в этом случае не только и не столько сюжет-ная и бытовая реалия: бурсацкие жанры стоят у истоков малороссийской литературы, зачастую определяют ее приемы и ее структуру («перелицо-ванная» классика, пародическое соединение латыни и просторечия, рим-ской истории и малороссийского быта). Роль Киевской духовной академии и ее выпускников в истории русской церковной и культурной традиции известна и неоспорима, мы здесь укажем на роль Академии в становлении украинской литературы и «киевского текста» как такового. Само ее место-положение на Подоле — в Нижнем городе во многом определяет киевскую литературную топологию, которая в иные моменты может показаться «вертепной».

Но подробно о литературной топологии Киева, канонических сюжетах и мотивах «киевских текстов» мы намерены рассказать в заключительном разделе этой работы.

¹⁰⁹ Повести В. Карлгофа [Карлгоф 1832] по жанровым причинам остались за рам-ками этой работы. Главным образом, это рассказы ротмистров и полковников о роковой любви, место действия зачастую — киевские Контракты. Автор — генерал-майор барон В. И. Карлгоф в 1839 году исполнял должность попечи-теля Киевского учебного округа, однако повести были написаны раньше, во время польской кампании.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Все тексты, так или иначе упомянутые в настоящей диссертации, дают основание для определения литературной топики Киева первой половины XIX в.

Проследивая ключевые «киевские» сюжеты, характерные равно для текстов «исторических» и «баснословных», мы пришли к выводу, что в центре располагается тематический комплекс, связанный с князем Владимиром. Определяющим становится сюжет о крещении, именно он оформляет не только литературную, но и историческую городскую идеологию (мы попытались показать это в первой главе нашей работы).

Карамзинской концепции «двух Владимиров» — несправедливого язычника и добродетельного христианина — и влиянию этой концепции на жанровую историю «киевских текстов» посвящена вторая глава. Жанровая грань между Историей и Басней проходит через эпоху Владимира: пора «языческих заблуждений» окружается «баснословным блеском», и лишь христианская история дает пищу для сочинений в историческом роде. В целом, отметим, что в рамках исторической темы Киев и Новгород занимают в русской литературе начала XIX в. разные позиции. Злободневные вопросы гражданской и политической истории и соответствующие им сюжеты группируются вокруг Новгорода. В новгородских сюжетах чаще всего встречаем также параллели с античной Грецией и Римом. Что же до сюжетов из старокиевской истории, то здесь на первый план выступает крещение, и в этом смысле Киев становится центральным локусом «церковной» (по Татищеву) истории. Неслучайно «вторым городом» в «киевских текстах» этого ряда выступает Константинополь (Царьград), а в городской и духовной идеологии двойником Киева становится Иерусалим. Идея Киева — «богоспасаемого града», «Нового Иерусалима» обнаруживает себя на всем протяжении киевской истории и культуры. «Возрождение» Киева — «православной столицы» в николаевскую эпоху, сама риторика нового строительства, восстановления «истинной православной веры» в «отвоеванном у поляков крае» так или иначе проецируется на иерусалимский сюжет о разрушении и восстановлении Храма.

Как мы стремились показать, сюжеты из баснословной дохристианской истории в известный момент остаются на обочине исторического нарратива. Архаические старокиевские сюжеты теряют популярность в интересующую нас эпоху активного строительства «мифологии христианского царства». Так, параллельный «сусанинскому мифу» эпизод о «мужестве киевлянина» в 1830-е гг. оказывается на периферии жанрового пространства, а выдвигавшийся Карамзиным в качестве главного «художественного» героя старокиевской истории князь Святослав остается «невоспетым». На настоящих адресатах «рекомендательных списков» — поэтов и художников — в большей степени повлияли идеи Карамзина-историка. И хотя,

по мысли Карамзина, именно Святослав призван был «пленять воображение стихотворцев», по-настоящему востребованными сюжеты о византийских походах Святослава становятся в русской литературе лишь в конце 1820-х гг., и это связано с русско-турецкой кампанией 1828–1829 гг., с актуализацией балканской и шире — византийской темы. Проблема контроля над черноморскими проливами и балканский поход Дибича заставили вспомнить и о болгарских походах Святослава.

Та же жанровая граница между Историей и Басней разделяет сюжеты об Олеге Вещем: «Олегов щит» востребован государственной идеологией и мифологией, а сюжеты о баснословной смерти Олега, об «Олеговой могиле» остаются в поле баллады и городской легенды.

Рассматривая мотивный комплекс баснословной и фантастической «киевской литературы», мы описали трансформации сюжета о польском колдуне, о заклятом замке над Днепром, о страшном грехе и «искуплении». Здесь мы продолжали линию В. Э. Вацура, который подробно описал готический сюжет об «искуплении» и «похоронах колдуна» в своей незаконченной монографии о готическом романе [Вацура 2002]. Как мы постарались показать, из «Русских сказок» Левшина этот сюжет приходит в богатырскую поэму и волшебную оперу, параллельно он существует в балладе (здесь ключевой текст — все тот же «Громобой» Жуковского). В 1830-х гг. мы обнаруживаем аллюзии на этот давний сюжет в таких разных текстах, как «Кощей» Вельтмана и «Страшная месть» Гоголя.

Обратившись к старокиевской сюжетике в театральных сочинениях начала XIX в., мы стремились показать влияние условной театральной «декорации» на литературную мифологию и идеологию Киева. Мы убедились, что русалки и ведьмы начинают фигурировать в киевских контекстах довольно рано, но происхождение их различно. Хотя и те, и другие впервые являются у Чулкова и Левшина, именно русалки в начале XIX в. воцараются на русской театральной сцене, где отныне днепровский берег замещает дунайский. Венская феерия Генслера “*Das Donauweibchen*”, обратившаяся на московской сцене в «Днепровскую русалку», была самой репертуарной постановкой русского театра в первой трети XIX в.

Оперные «днепровские русалки» вместе с оперными же «киевскими богатырями» являются затем в «богатырской поэме» и балладе, в 1830-е гг. контаминацию русалочьего комплекса находим в «вампирических» повестях и поздних балладах (Сомов, Подолинский), русалки обращаются здесь в оборотней, сказочные богатыри предстают «витязями на дне». В этом контексте мы рассмотрели и замысел пушкинской драмы о русалке. Представляется, что в качестве основы Пушкин выбирает сюжет «народной оперы», трансформируя его в духе позднеромантических сочинений о русалке-утопленнице.

Мы полагаем (и в третьей главе мы пытались это показать), что столь популярный в «киевских текстах» грозовой финал также отчасти восходит

к опере. Гроза над Днепром — своего рода кульминация киевского пейзажа. В романтических поэмах она знаменует собой темные силы, берущие верх в душе героя-грешника, но этот конфликт темных и светлых сил разрешается звоном Лаврского колокола, покаянием и канонической «тишиной» киевской ночи. Похожую символическую картину наблюдаем в киевской главе «Путешествия по святым местам русским» Андрея Муравьева: там гроза над Днепром и райский пейзаж Лавры приобретают сакральный смысл. Лаврская колокольня предстает «путеводительным Форосом, увенчанным спасительным знаменем креста».

По нашему наблюдению, этот конфликт исторически восходит к ключевому в киевских текстах сюжету крещения, победе христианской религии над языческим суевением — к тому, что А. И. Тургенев, говоря о «киевских ведьмах», назвал «сопротивлением <...> христианству». Как мы попытались показать, с этой архаической схемой связаны некоторые тексты о шабаше на Лысой горе, и литературные «киевские ведьмы» имеют двоякое происхождение. С одной стороны, перед нами — «обломки древней веры», которым соответствует «старокиевская декорация», с другой — «отзвук» модной «вампирической темы», и тогда демонологическое действие разворачивается в малороссийском историческом пространстве со всеми атрибутами «страшных рассказов», а порой — с характерными для киевских текстов «оперными цитатами» (Вельтман).

Рассмотрев в последней главе этой работы городские поэмы и повести 1820–1830-х и «киевские сюжеты» малороссийской фантастики, мы полагаем, что можно говорить о влиянии на киевские тексты традиции бурсацкой литературы, о «вертепном» разделении города на Верхний («небесный» Печерск, «отделившиеся от земли» главы Лавры) и нижний (народный Подол с его ярмаркой, слухами и суевериями). Именно Подол становится пространством «народной демонологии», именно в Нижнем городе располагаются базар и ярмарка, а «все бабы, которые сидят на базаре, все — ведьмы». Сама по себе травестия — жанр бурсацкой литературы имеет непосредственное отношение к расположенной на Подоле Киево-Могилянской академии.

Лаврский локус провоцирует другой сюжет, который находится в жанровом поле романтической поэмы: это преступление и покаяние, контраст между буйством темных сил и райским пейзажем. Наконец, это многократно повторенное в разного порядка текстах каноническое описание киевской ночи, тишину которой нарушает лишь звон Лаврского колокола.

Наконец, мы выделяем ряд текстов, которые оказывают влияние как на «городской текст» вообще, так и на собственно киевские поэмы и повести. Мы видим, как «петербургская глава» «Евгения Онегина», а затем и «Медный всадник» — «петербургская повесть» о бедном Евгении — определяют структуру и сюжеты киевских «городских текстов». «Громобой» Жуковского «создает» балладное киевское пространство, мотивы и описа-

ния «киевской повести» Козлова «Чернец» отзываются затем в более поздних поэтических лаврских пейзажах и в «кровожадной» сюжетике связанной с Киевом «неистой словесности».

Подводя итоги, подчеркнем еще раз, что в силу причин и обстоятельств, речь о которых идет в первой главе этой работы, Киев долгое время не воспринимался как единое городское пространство, и точно так же «городской текст» Киева как некое связное и последовательное единство тем и сюжетов оформился довольно поздно. Вплоть до конца 1820-х «киевские тексты» в русской литературе описывали не столько реальное городское, сколько баснословное и символическое *старокиевское* пространство, затем, в 1830-х, Киев становится метонимией «малороссийской темы» со всеми ее сюжетными и стилистическими особенностями.

Но в николаевскую эпоху Киев становится актуальным идеологическим пространством: с основанием русского университета Киев превращается в «оплот истинной православной веры» в отвоеванном у поляков «искони русском крае», что рефлектируется и русской словесностью. В Киеве появляется первый городской журнал — «Киевлянин» М. Максимовича, и он открывается программным стихотворением В. Бенедиктова:

...Здесь Владимир кругом тесным
Сыновей своих сомкнул
И хоругви развернул,
И наитьем полн небесным,
Здесь, под знаменiem крестным,
В Днепр народ свой окунул.

Днепр — Перуна гроб кровавый,
Путь наш к грекам! Не в тебе ль
Русской славы колыбель?
Семя царственной державы,
Пелена народной славы,
Наша крестная купель?.. [Киевлянин: 3]

А в качестве эпиграфа на обороте журнального титула были помещены строки из киевской апологии А. Хомякова:

Слава, Киев многовечный,
Русской славы колыбель!

«Киевлянин» задумывался как журнал историко-археологического направления, но с явной идеологической программой: Киев — древняя православная столица, и Киев — что важно — будущая всеславянская столица. Именно таков главный тезис киевских стихов Хомякова, выбранных Максимовичем для эпиграфа:

Пробудися, Киев, снова!
Падших чад своих зови!

Сладок глас отца родного,
Зов моления и любви.
И отторженные дети,
Лишь услышат твой призыв,
Разорвав коварства сети,
Зная чуждое забыв,
Снова, как во время оно,
Успокоиться придут
На твое святое лоно,
В твой родительский приют.
И вокруг знамен отчизны
Потекут они толпой,
К жизни духа, к духу жизни,
Возрожденные тобой! [Хомяков: 113–114]

Характерно, что эти стихи Хомякова, как и более поздние его сочинения, посвященные создателю панславистской политической утопии В. Ганке, перекликаются с того же плана посланием Тютчева¹¹⁰ и в целом дают представление о том, какое место занимал Киев в кругу идей московских славянофилов. В известном смысле «Киевлянин» составлял параллель «Москвитянину» и был преддверием общественных идей и движений 1850–1860-х гг.

Но «киевская миссия» и «киевская идеология» в России второй половины XIX в. — отдельная большая тема, которая выходит за рамки этой работы. Нам представляется полезным продолжить разыскания в этом русле. Настоящая работа дает направление такому исследованию: разрушение и восстановление древней православной столицы (Храма), столь очевидно прочитывающееся в городской политике Киева 1830-х гг. и в более поздней славянофильской идеологии, находится в поле мифа о Киеве — втором Иерусалиме. И этот же миф, собственно миф о двух городах — небесном Иерусалиме и падшем Вавилоне, лежит в основании «Белой гвардии», самого известного киевского текста XX в.

Точно так же за хронологическими рамками этой работы остался чрезвычайно интересный комплекс текстов «провинциального Киева» — городские типологии Н. Лескова, А. Куприна и И. Ясинского, продолжение «демонологической линии» — «Записки курносого Мефистофеля» В. Винниченко, «киевский модерн», литературный и исторический генезис киевского романа М.А. Булгакова. Однако и для изучения этого комплекса настоящее исследование, посвященное истории «киевских текстов», окажется бесполезным.

¹¹⁰ Ср.: Рассветает над Варшавой / Киев очи отворил... и т.д. [Тютчев: 148].

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Источники

- Алякринский: *Алякринский И.* Рогнеда. Романтическая поэма. М., 1837.
- Андрухович: *Андрухович Ю.* Мала інтимна урбаністика // Критика. 2000. № 1–2. С. 9–11.
- Арапов 1850: Драматический альбом / Изд. П. Арапов. М., 1850.
- Арапов: *Арапов П.* Летопись русского театра. СПб., 1861.
- Арцыбашев: *Арцыбашев Н.* Рогнеда, или Разорение Полоцка // Северный вестник. 1804. Ч. 2.
- Атеней.
- Баратынский: *Баратынский Е. А.* Полное собрание стихотворений: В 2 т. Л., 1936.
- Батюшков: *Батюшков К. Н.* Опыты в стихах и прозе / Ред. И. М. Семенко. М., 1977.
- Белинский: *Белинский В. Г.* Полное собрание сочинений: В 13 т. М., 1953–1959.
- Берлинский: *Берлинский М.* Краткое описание Киева, содержащее историческую перечень сего города, так же показание достопамятностей и древностей оного. СПб., 1820.
- Болховитинов 1826: [*Болховитинов Е.*] Описание Киево-Печерской Лавры: С присовокуплением различных граммат и выписок, объясняющих оное, также планов Лавры и обеих пещер. Киев, 1826.
- Болховитинов 1995: Митрополит Евгений Болховитинов. Вибрані праці з історії Києва. Киев, 1995.
- Боплан: *Боплан Г.-Л., де.* Описание Украины. М., 2004.
- Брадке: Автобиографические записки сенатора Е. Ф. фон Брадке // РА. 1875. № 3.
- Бутурлин: Записки графа М. Д. Бутурлина. Ч. VIII: 1832–1836 // РА. 1897. Т. 8.
- БЧ: Библиотека для чтения.
- Вдовиченко: *Вдовиченко.* Киев. Поэма. 1827 // Институт рукописей НБУ. II. 3453.
- ВЕ: Вестник Европы.
- Вельтман 1833: *Вельтман А. Ф.* Кощей Бессмертный: В 3 ч. М., 1833.
- Вельтман 1835: *Вельтман А. Ф.* Светославич, вражий питомец. М., 1835.
- Вельтман 1986: *Вельтман А. Ф.* Сердце и думка. М., 1986.
- Вигель: *Вигель Ф. Ф.* Записки. М., 1891–1892. Т. I–II.
- Востоков: *Востоков А. Х.* Стихотворения / Ред., вступ. ст. и прим. Вл. Орлова. М., 1935.
- Глаголев: Записки русского путешественника А. Глаголева с 1823 по 1827 год. СПб., 1837. Ч. 1.

- Глинка Ф.: *Глинка Ф. Н.* Письма к другу. М., 1990.
- Глинка: *Глинка М. И.* Записки. М., 1988.
- Гоголь: *Гоголь Н. В.* Полное собрание сочинений: В 14 т. М.; Л., 1937–1952.
- Гомер: *Гомер.* Илиада / Пер. Н. Гнедича. Предисл. А. Нейхардт; прим. и словарь С. Ошерова. М., 1985.
- Горький: *Горький А. М.* Собрание сочинений: В 18 т. М., 1961.
- Грибоедов: *Грибоедов А. С.* Сочинения. М., 1988.
- Григорьев: *Аполлон Григорьев.* Апология почвенничества. М., 2008.
- Гулак: *Гулак-Артемовский П. П.* Твардовский. Малороссийская баллада. СПб., 1827.
- Гун: *Гун Оттон, фон.* Поверхностные замечания по дороге в Малороссию в осени 1805 года. М., 1806.
- Декабристы: Декабристы: эстетика и критика. М., 1991.
- Дельвиг: *Дельвиг А. А.* Сочинения. Л., 1986.
- Державин: *Державин Г. Р.* Сочинения с объяснительными примечаниями Я. Грота: В 9 т. СПб., 1864–1883.
- Дильтей: *Дильтей Ф. Г.* Первые основания универсальной истории с сокращенною хронологию в пользу обучающегося российского дворянства: В 3 ч. М., 1762.
- Дмитриев: *Дмитриев И. И.* Полное собрание стихотворений. Л., 1967.
- Долгорукий 1810: *Долгорукий И. М.* Славны бубны за горами, или Путешествие мое кое-куда в 1810 году. М., 1869.
- Долгорукий 1817: *Долгорукий И. М.* Путешествие мое в Киев в 1817 году. М., 1870.
- Екатерина II: *Сочинения императрицы Екатерины II:* на основании подлинных рукописей и с объяснительными примечаниями / Ред. А. Н. Пыпина. СПб., 1907. Т. 12: Труды исторические.
- Жихарев: *Жихарев С. П.* Записки современника / Ред. Б. М. Эйхенбаума. М., 1955.
- ЖМНП: Журнал Министерства народного просвещения.
- Жуковский 1960: *Жуковский В. А.* Собрание сочинений: В 4 т. М., 1959–1960.
- Жуковский 1980: *Жуковский В. А.* Сочинения: В 3 т. / Сост., подг. текста и коммент. И. М. Семенко. М., 1980.
- Жуковский 1985: *Жуковский В. А.* Эстетика и критика. М., 1985.
- Загорский: *Загорский М. П.* Илья Муромец // Славянин. 1827. №№ 1, 6; 1830. № 1.
- Загоскин: *Загоскин М. Н.* Сочинения: В 2 т. / Сост., подг. текста и коммент. С. Панова и А. Пескова. М., 1987.
- Закревский: *Закревский Н.* Очерк истории города Киева. Ревель, 1836.
- Записка и речи: Записка и речи, читанные при открытии имп. Университета Св. Владимира 15 июня 1834 года. К., 1840.

- Зотов: *Зотов Р. М.* И мои воспоминания о театре // Репертуар русского театра. СПб., 1840. Т. II. Кн. 4. С. 1–20.
- Зритель.
- ИВ: Исторический вестник.
- Измайлов, Путешествие: *Измайлов В.* Путешествие в Полуденную Россию в 1799 году. М., 1805. Ч. 1.
- Ирои-комическая поэма: Ирои-комическая поэма / Ред. Б. В. Томашевского. Л., 1933.
- Ишимова: *Ишимова А. И.* История России в рассказах для детей. М., 1993.
- Карамзин 1964: *Карамзин Н. А.* Избранные сочинения: В 2 т. М., 1964.
- Карамзин 1966: *Карамзин Н. А.* Полное собрание стихотворений. М.; Л., 1966.
- Карамзин ИГР: *Карамзин Н. М.* История государства Российского: В 12 т. СПб., 1998.
- Карамзин, Письма: Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву. СПб., 1866.
- Карлгоф 1832: *Карлгоф В. И.* Повести и рассказы. СПб., 1832. Ч. 1.
- Карлгоф 1881: Жизнь прожить не поле перейти. Записки неизвестной [Е. Карлгоф] // РВ. 1881. Т. 155. № 10.
- Карпенко, Кунваля: Кунваля Киевской Украйны в 13 кн. Грицька Карпенка. СПб., 1851.
- Карпенко, Ландыши: Ландыши Киевской Украйны в 13 кн. Стихами и прозою. Соч. Григория Карпенко. СПб., 1849.
- Карпенко: *Карпенко Ст.* Малороссийская Васильковская повесть: Твердовский. М., 1837.
- Киев: Киев в русской поэзии. Альбом. Киев, 1878.
- Киевлянин.
- Крылов 1946: *Крылов И. А.* Сочинения: В 2 т. / Под ред. Н. Л. Бродского. М., 1946.
- Крылов 2001: *Крылов И. А.* Полное собрание драматических сочинений / Сост., вступ. ст. и коммент. Л. Н. Киселевой. СПб., 2001.
- КС: Киевская старина.
- Кюхельбекер 1939: *Кюхельбекер В. К.* Сочинения: В 2 т. / Под ред. Ю. Н. Тынянова. Л., 1939.
- Кюхельбекер 1979: *Кюхельбекер В. К.* Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979.
- Лев Диакон: *Лев Диакон.* История. М., 1988.
- Левшин 1780: [Левшин В. А.] Русские сказки, содержащие древнейшие повествования о славных богатырях, сказки народные, и прочие, оставшиеся чрез сказывание в памяти приключения. М., 1780. Ч. 1.
- Левшин: *Левшин А. И.* Письма из Малороссии. Харьков, 1816.
- Легенда о докторе Фаусте / Под ред. В. М. Жирмунского. М., 1978.

- Лермонтов: *Лермонтов М. Ю.* Собрание сочинений: В 4 т. / АН СССР. Л., 1979–1981.
- Лесков: *Лесков Н. А.* Собрание сочинений: В 12 т. М., 1989. Т. 10.
- Литвин: *Михалон Литвин.* О нравах татар, литовцев и москвитян. М., 1994.
URL: <http://www.vostlit.info/Texts/rus/Litvin/text1.phtml> (19.04.2010).
- Литературные прибавления: Литературные прибавления к «Русскому инвалиду» на 1837 г. № 15.
- Лицей.
- ЛН: Литературное наследство.
- Логос: Логос. URL: <http://magazines.russ.ru/logos> (19.04.2010).
- Ломоносов: *Ломоносов М. В.* Полное собрание сочинений: В 10 т. М.; Л., 1950–1983.
- Люценко: *Люценко Е. П.* Чеслав. СПб., 1818.
- Максимович: *Максимович М. А.* Письма о Киеве. СПб., 1871.
- Манкиев: [*Манкиев А. И.*] Ядро российской истории, сочиненное ближним стольником и бывшим в Швеции резидентом, князь Андреем Яковлевичем Хилковым, в пользу российского юношества и, для всех о российской истории краткое понятие иметь желающих в печать изданное, с предисловием о сочинителе сей книги и о фамилии князей Хилковых. М., 1770.
- Маркович: *Маркович Я. М.* Записки о Малороссии, ее жителях и произведениях. СПб., 1798.
- Маслов: *Маслов С. А.* Путевые заметки при поездке из Москвы в Киев, Харьков и Воронеж // Земледельческий журнал. 1839. № 4.
- МВ: Московский вестник.
- Милославский: [*Милославский С.*] Историческое описание Киевской Лавры. Киев, 1799.
- МН: Московский наблюдатель.
- Молва.
- МТ: Московский телеграф.
- Муравьев 1830: *Муравьев А.* Рогнеда. Отрывок из лирической трагедии // Атеней. 1830. Ч. I.
- Муравьев М.: *Муравьев М. Н.* Письма к молодому человеку о предметах, касающихся истории и описания России // Сочинения М. Муравьева. СПб., 1856. Т. I.
- Муравьев: *Муравьев А. Н.* Путешествие по святым местам русским. Киев. СПб., 1844.
- Николев: *Николев Н. П.* Творения. М., 1796.
- Огарев: *Огарев Н. П.* Избранные произведения. М., 1956. Т. 2.
- Одоевский 1934: *Одоевский А. И.* Полное собрание стихотворений и писем. М.; Л., 1934.
- Одоевский 1958: *Одоевский А. И.* Полное собрание стихотворений. Л., 1958.

- Одоевский В.: *Одоевский В. Ф.* Пестрые сказки; Сказки дедушки Ирины. М., 1993.
- ОЗ: Отечественные записки.
- Олизар: Мемуары графа Олизара // РВ. 1893. № 8, 9.
- Памятники: Памятники старинной русской литературы / Изд. Г. Кушелевым-Безбородко. СПб., 1860. Вып. 2.
- ПВЛ: Повесть временных лет. М.; Л., 1950.
- ПиППВ: Приятное и полезное препровождение времени.
- Писарев: *Писарев А. А.* Предметы для художников, избранные из Российской истории, Славенского баснословия и из всех русских сочинений в стихах и в прозе. СПб., 1807.
- Підмогильний: *Підмогильний В.* Оповідання. Повість. Романи. К., 1991.
- Плавильщиков: *Плавильщиков П. А.* Рассуждения о зрелищах // Музыкальная эстетика XI–XVIII веков. М., 1973.
- Плетнев: *Плетнев П. А.* Сочинения и переписка. СПб., 1885. Т. 1–3.
- Повесть: Русская фантастическая повесть эпохи романтизма. М., 1987.
- Погодин: *Погодин М. П.* Письмо о русских романах // Северная лира на 1827 год. М., 1984.
- Подолинский 1837: *Подолинский А. И.* Повести и мелкие стихотворения. М., 1837. Ч. 1.
- Подолинский 1860: *Подолинский А. И.* Сочинения. СПб., 1860. Ч. 2.
- Подолинский 1936: И. Козлов, А. Подолинский. Стихотворения / Под ред. Ц. Вольпе и Е. Куприяновой. Л., 1936.
- Полевой: *Полевой Н. А.* История русского народа. М., 1830. Т. 2.
- Полное собрание законов: Полное собрание законов Российской империи. Собрание второе. СПб., 1834.
- Попов: [*Попов М. И.*] Старинные диковинки. Волшебно-богатырские повести XVIII века. М., 1992. Т. 3.
- Поэты 1790–1810-х: Поэты 1790–1810-х годов. Л., 1971.
- Поэты: Поэты XVIII века / Сост. Г. П. Макогоненко, И. З. Серман. Л., 1972.
- Прево: Живописный Карамзин, или русская история в картинах. Изд. А. Прево. СПб., 1836–1844. Ч. 1–3.
- Путешествие Екатерины: Путешествие ея Императорского Величества в Полуденный край России. СПб., 1786.
- Путешествие: Путешествие Высокопреосвященнейшего Платона, митрополита Московского и разных орденов кавалера, в Киев и по другим российским городам в 1804 г. СПб., 1813.
- Пушкин: *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений, 1837–1937: В 16 т. М.; Л., 1937–1949.
- РА: Русский архив.
- Работы: Литературно-критические работы декабристов. М., 1978.
- Радищев: *Радищев Н. А.* Альоша Попович, богатырское песнотворение. М., 1801. Ч. 1.

- Репертуар русского театра: Репертуар русского театра. 1840. Т. 1. Кн. 4.
РЛ: Русская литература.
- Романтическая поэма: Русская романтическая поэма / Сост. и коммент.
А. С. Немзера и А. М. Пескова; вступ. ст. А. С. Немзера. М., 1985.
- РС: Русская старина.
- Рубан: Краткие географические, политические и исторические известия
о Малой России с приобщением украинских трактатов и известий о поч-
тах, також списка духовных и светских тамо находящихся ныне чинов,
числ народа и прочая, из разных мест собраны и изданы в свет Василь-
ем Рубаном. СПб., 1773.
- Рукою Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты. М.; Л., 1935.
- Русалка: Русалка // Русский музыкальный театр. М.; Л., 1941.
- Русская готика: Белое привидение. Русская готика. Антология / Сост. и
прим. А. Карпова. М., 2006.
- Русская комедия: Русская комедия и комическая опера XVIII в. / Ред. и
вступ. ст. П. Н. Беркова. М., 1950.
- Русская повесть: Русская повесть XIX века: История и проблематика жан-
ра. Л., 1973.
- Рылеев: *Рылеев К. Ф.* Полное собрание стихотворений. Л., 1971.
- СВ: Северный вестник.
- Сегюр: Записки графа Сегюра о пребывании его в России в царствование
Екатерины II (1785–1789). СПб., 1865.
- Селецкий: Записки П. Д. Селецкого // КС. 1884. Т. 8.
- Серапион: *Серапион, митрополит Киевский.* Дневник 1804–1824 / Подгот.
текста и предисл. Ф. Терновского // КС. 1883. Т. VII.
- Синописис: Киевский синописис, или Краткое собрание от различных лето-
писцев о начале Славенороссийского народа и первоначальных князьях
Богоспасаемого града Киева. К., 1823.
- СЛ: Северная лира.
- СО: Сын отечества.
- Сомов 1823: *Сомов О. М.* О романтической поэзии. СПб., 1823.
- Сомов 1984: *Сомов О. М.* Матушка и сынок. М., 1984.
- Соревнователь: Соревнователь просвещения и благотворения (Труды
Вольного общества любителей российской словесности).
- СП: Северная пчела.
- СПиБ: Соревнователь просвещения и благотворения.
- Сталь: *Сталь Ж. де.* Десять лет в изгнании / Пер. с фр., статьи и коммент.
В. А. Мильчиной. М., 2003.
- Сын отечества и Северный архив.
- Татищев: *Татищев В. Н.* История Российская: В 7 т. М.; Л., 1962. Т. 1.
- Тимковский: Записки И. Ф. Тимковского // РА. 1874. № 6.
- ТОЛРС: Труды общества любителей российской словесности.

- Тургенев 1804: *Тургенев А. И.* Критические примечания, касающиеся до древней Славяно-Русской Истории // Северный вестник. 1804. Ч. 2. № 6.
- Тургенев 1911: *Тургенев А. И.* Письма и дневники. СПб., 1911. Вып. II.
- Тургенев 1989: *Тургенев А. И.* Политическая проза / Сост., подгот. текста, прим. А. Л. Осповата. М., 1989.
- Тютчев: *Тютчев Ф. И.* Полное собрание стихотворений. Л., 1987.
- Улей.
- УС: Уткинский сборник. М., 1904.
- Успенский: *Успенский Г. П.* Опыт повествования о древностях русских. Харьков, 1818.
- Устрялов: *Устрялов Н. Г.* О системе прагматической русской истории: Рассуждение, написанное на степень доктора философии. СПб., 1836.
- Федотов: *Федотов Г. П.* Три столицы // Версты. Париж, 1926. № 1.
- Физиология: Физиология Петербурга. М., 1984.
- Филимонов 1845: *Филимонов В.* Москва. Три песни. СПб., 1845.
- Филимонов 1988: *Филимонов В. С.* Я не в Аркадии — в Москве рожден. М., 1988.
- ФН: Филологические науки.
- Херасков: *Херасков М. М.* Владимир // Творения М. Хераскова. Вновь исправленные и дополненные. М., 1797. Ч. II.
- Хомяков: *Хомяков А. С.* Стихотворения и драмы. Л., 1969.
- Чайковский: Записки Михаила Чайковского // РС. 1895. Т. 84; РС. 1896. Т. 27.
- Чехов: *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М., 1974. Т. 1.
- ЧОИДР: Чтения в Обществе истории и древностей российских.
- Чтения в Беседе: Чтения в Беседе любителей русского слова.
- Чулков, Абевега: *Чулков М. Д.* Абевега русских суеверий. М., 1786.
- Чулков, Лексикон: *Чулков М. Д.* Краткий мифологический лексикон. М., 1767.
- Чулков, Пересмешник: *Чулков М. Д.* Пересмешник, или Славенские сказки. М., 1789. Ч. I–V.
- Шевченко: *Шевченко Т. Г.* Зібрання творів: У 6 т. Київ, 2003. Т. 2.
- Шлецер: *Шлецер А. Л.* Представление всеобщей истории / Пер. А. Барсова. М., 1791.
- Эмин: *Эмин Ф. А.* Российская история жизни всех древних от самого начала России государей. СПб., 1767.
- Языков: *Языков Н. М.* Стихотворения и поэмы. Л., 1988.
- Ruthenia.

Исследования

- Абашев: *Абашев В. В.* Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX века. Пермь, 2000.
- Азадовский 1937: *Азадовский М. К.* Пушкин и фольклор // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии / АН СССР. Ин-т литературы. М.; Л., 1937. [Вып.] 3.
- Азадовский 1958: *Азадовский М. К.* История русской фольклористики. М., 1958.
- Айхенвальд: *Айхенвальд Ю. А.* Дон-Кихот на русской почве. М.; Минск, 1996. Т. 1.
- Акутин: *Акутин Ю. М.* А. Вельтман в русской критике XIX века // Проблемы художественного метода в русской литературе. М., 1973.
- Алексеев 1968: *Алексеев М. П.* К сказаниям о пане Твардовском в русской литературе // *Literatura. Komparatystika. Folklor. Ksiega poswiecona J. Krzyzanowskiemu.* Warszawa, 1968.
- Алексеев 1972: *Алексеев М. П.* Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. Л., 1972.
- Алексеев 1983: *Алексеев М. П.* Сравнительное литературоведение. Л., 1983.
- Алоэ: *Алоэ С.* Мотив вечного проклятия в древнерусских сюжетах русского романтизма // *Contributi italiani al XIV Congresso Internazionale degli Slavisti.* Firenze, 2008.
- Алпатов: *Алпатов М. А.* Русская историческая мысль и Западная Европа (XVIII – первая половина XIX века). М., 1973.
- Антонович: *Антонович В. Б.* Киев, его судьба и значение // Антонович В. Б. Моя сповідь. К., 1995.
- Анциферов 1924: *Анциферов Н. П.* Быль и миф Петербурга. Пг., 1924.
- Анциферов 1925: *Анциферов Н. П.* Пути изучения города как социального организма. Л., 1925.
- Анциферов 1926: *Анциферов Н. П.* Теория и практика литературных экскурсий. Л., 1926.
- Анциферов 1927: *Анциферов Н. П.* Книга о городе: В 3 т. Л., 1926–1927.
- Анциферов 1990: *Анциферов Н. П.* Душа Петербурга. Л., 1990.
- Артемьева: *Артемьева Т. В.* Идея истории в России XVIII в. СПб., 1998.
- Багно: *Багно В. Е.* Дорогами «Дон Кихота»: Судьба романа Сервантеса. М., 1988.
- Бадаланова-Покровска: *Бадаланова-Покровска Ф.* «Дивна града» — девица и невеста, съпруга и вдовица, а понякога и блудница // Епос – етнос – этос. Епосът във фолклорната култура на славянските и балканските народи. София, 1995.
- Базанов: *Базанов В. Г.* Поэты-декабристы. К. Ф. Рылеев. В. К. Кюхельбекер. А. И. Одоевский. М.; Л., 1950.

- Балтийский архив: Балтийский архив. Русская культура в Прибалтике. [Вып.] XI: «Таллиннский текст» в русской культуре: Сб. в честь проф. И. З. Белобровцевой — к 60-летию со дня рождения. Таллинн, 2006.
- Бегунов: *Бегунов Ю. К.* Сказания о чернокожики Твардовском в Польше, на Украине и в России и новонайденная «История о пане Твардовском» // Советское славяноведение. 1983. Вып. 1.
- Белецкий: *Белецкий А. И.* Образы Киева в художественной литературе // Наукові записки Київського університету. 1946. Т. 5. Вып. 2.
- Белоусов: *Белоусов А. Ф.* Символика захолустя (обозначение российского провинциального городка) // Геопанорама русской культуры: Провинция и ее локальные тексты. М., 2004.
- Беньямин: *Беньямин В.* Париж — столица XIX века // Историко-философский ежегодник. М., 1991.
- Берков: *Берков П. Н.* К истории текста «Громвала»: К социологии текстологических изучений // Известия АН СССР, Отд. обществ. наук, 1934. № 1.
- Берковский: *Берковский Н. Я.* Русалка, лирическая трагедия Пушкина // Берковский Н. Я. Статьи о литературе. М.; Л., 1962.
- Біленький 2001: *Біленький С.* Споглядання міста. Київ і університет св. Володимира в 1830–1840 р.р. // Київський альбом. 2001. № 1.
- Благой: *Благой Д. Д.* Поэзия декабристской каторги // Одоевский А. И. Полное собрание стихотворений и писем. М.; Л., 1934.
- Богатырев: *Богатырев П. Б.* Стихотворение Пушкина «Гусар»: его источники и его влияние на народную словесность // Очерки по поэтике Пушкина. Берлин, 1923.
- Бонди: *Бонди С. М.* Драматические произведения Пушкина // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Л., 1935. Т. 7.
- Булкина 2004: *Булкина И.* Киевский текст в русском романтизме // Лотмановский сборник 3. М., 2004.
- Булкина 2005: *Булкина И.* Особенности поэтики стихотворных сборников А. С. Пушкина // Тартуские театради. М., 2005.
- Булкина 2006: *Булкина И.* «Днепровские русалки» и «киевские богатыри». Статья 1 // Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia X: «Век нынешний и век минувший»: культурная рефлексия прошедшей эпохи: В 2 ч. Тарту, 2006. Ч. 1.
- Булкина 2007: *Булкина И.* «Днепровские русалки» и «киевские богатыри». Статья II // Пушкинские чтения в Тарту 4: Пушкинская эпоха: Проблемы рефлексии и комментария: Материалы международной конференции. Тарту, 2007.
- Булкина 2008: *Булкина И.* О случаях и характерах в российской истории: Владимир и Рогнеда // И время и место: Историко-филологический сборник к шестидесятилетию Александра Львовича Осповата. М., 2008.

- Булкина 2010: *Булкина И.* Киевские поэмы и повести // *Con amore: Историко-филологический сборник в честь Любови Николаевны Киселевой.* М., 2010.
- Бутич: *Бутич І. А.* Географічні описи Київського намісництва // *Історичні джерела та їх використання.* 1966. В. 2.
- Бухштаб: *Бухштаб Б. Я.* Первые романы Вельтмана // *Русская проза.* Л., 1926.
- Вацуро 1976: *Вацуро В. Э.* Из наблюдений над поэтикой «Вия» Гоголя // *Культурное наследие Древней Руси: Истоки. Становление. Традиции.* М., 1976.
- Вацуро 1993: *Вацуро В. Э.* Василий Ушаков и его «Пиковая дама» // *НЛО.* 1993. № 3.
- Вацуро 2002: *Вацуро В. Э.* Готический роман в России. М., 2002.
- Вацуро 2007: *Вацуро В. Э.* Подолинский // *Русские писатели 1800–1917. Биографический словарь.* М., 2007. Т. 5.
- Вацуро: *Вацуро В. Э.* Болгарские темы и мотивы в русской литературе 1820–1840-х годов (Этюды и разыскания) // *Русско-болгарские фольклорные и литературные связи.* Л., 1976. Т. 1.
- Вебер: *Вебер М.* Избранные произведения. М., 1990.
- Велижев: *Велижев М., Лавринович М.* «Сусанинский миф»: становление канона // *НЛО.* 2003. № 63.
- Веселовский: *Веселовский А.* «Алеша Попович» и «Владимир» Жуковского // *ЖМНП.* 1902. Ч. 341.
- Виницкий: *Виницкий И.* Нечто о привидениях. Истории о русской литературной мифологии XIX века // *Ученые записки Московского культурологического лица.* М., 1998. № 3–4.
- Виноградов 1925: *Виноградов В. В.* Гоголь и натуральная школа. Л., 1925.
- Виноградов 1934: *Виноградов В. В.* О стиле Пушкина // *Литературное наследство.* М., 1934. Т. 16/18.
- Виттекер: *Виттекер Ц. Х.* Граф Сергей Семенович Уваров и его время. СПб., 1999.
- Владимиров: *Владимиров П. В. А. С.* Пушкин и его предшественники в русской литературе. Киев, 1899.
- Во глубине России: «Во глубине России...»: Статьи и материалы о русской провинции. Курск, 2005.
- Геопанорама: *Геопанорама русской культуры: Провинция и ее локальные тексты.* М., 2004.
- Глазычев 1995: *Глазычев В. Л.* Городская среда: технология развития. М., 1995.
- Глазычев 2003: *Глазычев В. Л.* Глубинная Россия: 2000–2002. М., 2003.
- Гозенпуд 1952: *Гозенпуд А. А.* Гоголь в музыке // *Литературное наследство.* М., 1952. Т. 58.

- Гозенпуд 1959: *Гозенпуд А. А.* Музыкальный театр в России: От истоков до Глинки. Л., 1959.
- Гозенпуд 1967: *Гозенпуд А. А.* Театральные интересы В. А. Жуковского и его опера «Богатырь Алеша Попович» // Театр и драматургия / Труды ЛГИТМИК. Л., 1967. С. 171–187.
- Голубев: *Голубев С. Т.* Киевский митрополит Петр Могила и его сподвижники. Опыт исторического исследования. Киев, 1883.
- Гордины: *Гордин М. А., Гордин Я. А.* Театр Ивана Крылова. Л., 1983.
- Городская культура: Городская культура. Средневековые и начало Нового времени. Л., 1986.
- Грабович: *Грабович Г.* До історії української літератури. Дослідження, есеї, полеміка. Київ, 2003.
- Гревс 1924: *Гревс И. М.* Город как предмет краеведения // Краеведение. 1924. № 3
- Гревс 1926: *Гревс И. М.* История в краеведении // Краеведение. 1926. № 4.
- Гревс 1989: *Гревс И. М.* Развитие культуры в краеведческом исследовании // Анциферовские чтения: Материалы и тезисы конференции. Л., 1989.
- Гройс: *Гройс Б.* Город в эпоху его туристической воспроизводимости // Неприкосновенный запас. М., 2003. № 4.
- Губкина: *Губкина Н.* Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX века. СПб., 2003.
- Данилевский: *Данилевский И.* Мог ли Киев быть Новым Иерусалимом // Одиссей. М., 1999.
- Джираудо 1992: *Джираудо Дж.* «Русское» настоящее и прошедшее в творчестве Иннокентия Гизеля // Mediaevalia Ucrainica: ментальність та історія ідей. 1992. Т. 1.
- Джираудо 1999: *Джираудо Дж.* Второй Иерусалим против третьего Рима: К постановке вопроса // Jews and Slavs. Jerusalem, Ljubljana, 1999. Vol. 6.
- Дмитриев 2006: *Дмитриев М.* Киево-Могилянская академия и этнизация исторической памяти восточных славян (Иннокентий Гизель и Феодосий Софонович) // Київська Академія. Киев: Киево-Могилянская академия, 2006. Вып. 2–3.
- Дюркгейм: *Дюркгейм Э.* Самоубийство. Социологический этюд. СПб., 1912.
- Есипов: *Есипов Г. В.* Путешествие имп. Екатерины II в южную Россию в 1787 г. // КС. 1891. Т. XXXII, Т. XXXIII.
- Ефимов: *Ефимов Н. И.* Русь — Новый Израиль. Теократическая идеология своеземного православия в допетровской письменности. Казань, 1912 (Из этюдов по истории русского церковно-политического сознания, Вып. 1).

- Ефимова: *Ефимова З. С.* Начальный период деятельности А. Ф. Вельтмана // Русский романтизм. Л., 1927.
- Жданов: *Жданов И.* «Русалка» Пушкина и “Das Donauweibchen” Генслера // Памяти Пушкина. СПб., 1900.
- Живов: *Живов В. М.* Иван Сусанин и Петр Великий // НЛЮ. 1999. № 38.
- Жидков: *Жидков Г. В.* Русское искусство XVIII века. М., 1951.
- Жирмунский: *Жирмунский В. М.* Байрон и Пушкин. Л., 1978.
- Журавель: *Журавель О. Д.* Сюжет о договоре человека с дьяволом в древнерусской литературе. Новосибирск, 1996.
- Журба: *Журба О. І.* Київська археографічна комісія: 1843–1921. Нарис історії і діяльності. К., 1993.
- Загорский 1940: *Загорский М.* Пушкин и театр. М., 1940.
- Зайонц: *Зайонц Л. О.* Невский проспект: в направлении прототекста. URL: http://www.imk.msu.ru/Publications/Articles/Zaionts_nevskij.rtf (19.04.2010)
- Западные окраины: Западные окраины Российской империи. М., 2007.
- Записка и речи: Записка и речи, читанные при открытии имп. Университета Св. Владимира 15 июня 1834 года. К., 1840.
- Зеленин: *Зеленин Д. К.* Избранные труды. Очерки русской мифологии. Умершие неестественной смертью и русалки. М., 1995.
- Зелинский: *Зелинский Ф.* Из жизни идей. СПб., 1916.
- Зиммель: *Зиммель Г.* Избранные работы. М., 2006.
- Зорин: *Зорин А. Л.* Кормя двуглавого орла... Русская литература и государственная идеология в России в последней трети XVIII – первой трети XIX века. М., 2001.
- Измайлов: *Измайлов Н. В.* Фантастическая повесть // Русская повесть XIX века. Л., 1973.
- Иконников: *Иконников В. С.* Киев в 1654–1855 гг. Исторический очерк. Киев, 1904.
- Инюшкин: *Инюшкин Н. М.* Провинциальная культура: взгляд изнутри. Пенза, 2004.
- История: История буржуазной социологии XIX – начала XX века. М., 2003.
- Каганович: *Каганович А. Л.* Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия. М., 1963.
- Каменский: *Каменский А.* Повседневность русских городских обывателей. Исторические анекдоты из провинциальной жизни XVIII века. М., 2006.
- Киев и университет: Киев и университет святого Владимира при императоре Николае I. Киев, 1896.
- Київ: Київ — другий Єрусалим: з історії політичної думки та ідеології середньовічної Русі. Київ, 2005.
- Кирилук: *Кирилук З. В.* Фольклор в творчестве Ореста Сомова // Науч. доклады высшей школы. Филологические науки. 1965. № 4.

- Киселева 1997: *Киселева Л. Н.* Становление русской национальной мифологии в николаевскую эпоху (сусанинский сюжет) // Лотмановский сборник 2. М., 1997.
- Киселева 1998: *Киселева Л. Н.* Карамзинисты — творцы официальной идеологии (заметка о российском гимне) // Тыняновский сборник. Вып. 10: Шестые – Седьмые – Восьмые Тыняновские чтения. М., 1998.
- Киселева 2001: *Киселева Л. Н.* Загадки драматургии Крылова // Крылов И. А. Полное собрание драматических сочинений / Сост., вступ. ст. и коммент. Л. Н. Киселевой. СПб., 2001.
- Киселева 2004: *Киселева Л. Н.* К формированию концепта национального героя в русской культуре первой трети XIX века // Лотмановский сборник 3. М., 2004.
- Клочкова: *Клочкова Ю. В.* Образ Екатеринбурга/Свердловска в русской литературе (XVIII – середина XX в.в.). Екатеринбург, 2006.
- Клубков: *Клубкова Т., Клубков П.* Русский провинциальный город: стереотипы и реальность // Отечественные записки. 2006. № 5.
- Кравченко: *Кравченко В.* Нариси з української історіографії епохи національного відродження (друга половина XVIII – середина XIX ст.). Харків, 1996.
- Крашевски: *Крашевски К.* Формирование мифологического образа Тарту в русской и эстонской культурах. Магистерская диссертация. Тарту, 2005.
- Лазаревский: *Лазаревский А.* Прежние изыскатели Малорусской старины // КС. 1894. № 12.
- Левин 1980: *Левин Ю. Д.* Оссиан в русской литературе: Конец XVIII – первая треть XIX в. Л., 1980.
- Левин 1988: *Левин Ю. Д.* Шекспир и русская литература XIX века. Л., 1988.
- Лейбов, Осоват: *Лейбов Р. Осоват А.* Сюжет и жанр стихотворения Пушкина «Олегов щит» // Пушкинские чтения в Тарту. 4. Тарту, 2007.
- Ли Вернон: *Ли Вернон.* Италия. Genius loci. М., 1914.
- Ливанова: *Ливанова Т. Н., Протопопов В. В.* Оперная критика в России: В 4 т. М., 1966.
- Линч: *Линч К.* Образ города / Пер. с англ. В. Л. Глазычева. М., 1982.
- Лихачев 1945: *Лихачев Д. С.* Путешествия [в литературе Новгорода XIII–XIV вв.] // История русской литературы: В 10 т. / АН СССР. М.; Л., 1945. Т. II. Ч. 1: Литература 1220-х – 1580-х гг.
- Лихачев 1981: *Лихачев Д. С.* Заметки к интеллектуальной топографии Петербурга первой четверти двадцатого века (по воспоминаниям) // Лихачев Д. С. Избранные работы. Л., 1981. Т. 3.
- Лихонин: *Лихонин М.* Вельтман и его сочинения // МН. 1836. Ч. VII. Отд. V.

- Лотман 1961: *Лотман Ю. М.* Пути развития русской прозы 1800-х – 1810-х годов // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1961. Вып. 104. (Труды по русской и славянской филологии. IV).
- Лотман 1962: *Лотман Ю. М.* «Слово о полку Игореве» и литературная традиция XVIII – начала XIX в. // Слово о полку Игореве — памятник XII века. М.; Л., 1962.
- Лотман 1962а: *Лотман Ю. М.* Истоки «толстовского направления» в русской литературе 1830-х годов // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1962. Вып. 119 (Труды по рус. и славян. филологии. V).
- Лотман: *Лотман Ю. М.* Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992.
- Манн: *Манн Ю. В.* Гоголь // История всемирной литературы. М., 1989. Т. 6.
- Меднис: *Меднис Н. Е.* Венеция в русской литературе. Новосибирск, 1999.
- Мелетинский: *Мелетинский Е. М.* Миф и сказка // Мелетинский Е.М. Избранные статьи. Воспоминания. М., 1998.
- Мельник: *Мельник П.* Опис Києва першої чверті XVIII ст. // Пам'ять століть. 1999. № 2.
- Миллер 2000: *Миллер А. И.* Украинский вопрос в политике властей и русском общественном мнении (вторая половина XIX века). СПб., 2000. URL: <http://www.ukrhistory.narod.ru/texts/miller-pred3.htm> (19.04.2010)
- Миллер 2007: *Миллер А. И.* Триада графа Уварова. Публичные лекции Полит.ру URL: <http://www.polit.ru/lectures/2007/04/11/uvarov.html> (19.04.2010)
- Миллюков: *Миллюков П. Н.* Главные течения русской исторической мысли. СПб., 1913. Т. 1.
- Мордовченко: *Мордовченко Н. И.* К. Ф. Рылеев. А. И. Одоевский // История русской литературы: В 10 т. М.; Л., 1953. Т. VI.
- Мусий: *Мусий В. Б.* Мифологические персонажи в повестях О. Сомова и украинский фольклор // Вопросы литературы народов СССР. Киев; Одесса, 1989. Вып. 15.
- Назаревский: *Назаревский А. А.* Вий в повести Гоголя и Касьян в народных поверьях о 29 февраля // Вопросы русской литературы. Львов, 1969. Вып. 2.
- Невірова: *Невірова К.* Мотиви української демонології в «Вечерах» та «Миргороді» Гоголя. Записки Укр. наук. т-ва в Києві. 1909. Кн. V.
- Неклюдов 2005: *Неклюдов С. Ю.* Тело Москвы: к вопросу об образе «женщины-города» в русской литературе // Тело в русской культуре / Сост. Г. Ф. Кабакова, Ф. Конт. М., 2005.
- Неклюдов 2008: *Неклюдов С. Ю.* Фольклорные переработки русской поэзии XIX века: баллада о Громобое // И время и место. Историко-филологический сборник к шестидесятилетию Александра Львовича Осповата. М., 2008.
- Немзер 1985: *Немзер А. С.* «Столетняя чаровница» (О русской романтической поэме) // Русская романтическая поэма. М., 1985.

- Немзер 1987: *Немзер А. С.* «Сии чудесные виденья...» // Зорин А., Немзер А., Зубков Н. Свой подвиг свершив... М., 1987.
- НЛО: Новое литературное обозрение.
- Осипова: *Осипова Н. В.* Вятский текст в культурном контексте // Бинокль. Вятский культурный журнал. 2002. № 16. Февр. URL: <http://www.binokl-VYatka.ru/TITLES/index.htm> (19.04.2010)
- Осват 1988: *Осват А. Л.* «Олегов щит» у Пушкина и Тютчева (1829) // Третьи Тыняновские чтения. Рига, 1988.
- Осват, Тименчик: *Осват А. Л., Тименчик Р. Д.* «Печальну повесть сохрانیть...». М., 1987.
- Очерки: Очерки по истории русской музыки. 1790–1825 / Ред. М. С. Друскина, Ю. В. Келдыша. Л., 1956.
- Пертурбация: Киевская пертурбация // КС. 1883. Т. 5.
- Петров 1864: *Петров П. Н.* Антон Лосенко // Северное сияние. СПб., 1864.
- Петров 1865: *Петров П. Н.* Сборник материалов для истории Императорской Санктпетербургской академии художеств за 100 лет ее существования. СПб., 1864–1866. Ч. 1–3; СПб., 1865. Ч. 2.
- Петровский 1990: *Петровский М. С.* Городу и миру. Киевские очерки. Киев, 1990.
- Петровский 2001: *Петровский М. С.* Мастер и Город. Киевские контексты Михаила Булгакова. К., 2001.
- Петрунина: *Петрунина Н. Н.* Орест Сомов и его проза // Сомов О. М. Были и небылицы. М., 1984.
- Пиксанов 1923: *Пиксанов Н. К.* Два века русской литературы. М., 1923.
- Пиксанов 1928: *Пиксанов Н. К.* Областные культурные гнезда, Историко-краеведный семинарий. М., 1928.
- Пиксанов 1953: *Пиксанов Н. К.* Грибоедов // История русской литературы: В 10 т. / АН СССР. М.; Л., 1941–1956. Т. VI (1953).
- Плюханова: *Плюханова М. Б.* Российский пересмешник // Лекарство от задумчивости, или Сочинения М. Д. Чулкова. М., 1989.
- Погосян 1994: *Погосян Е. А.* Богатырская тема в творчестве Г. Р. Державина // Классицизм и модернизм: Сборник статей. Тарту, 1994.
- Погосян 2005: *Погосян Е. А.* Князь Владимир в русской официальной культуре начала правления Елизаветы Петровны // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. V. Тарту, 2005.
- Поливанов: *Поливанов Л.* [Загарин]. В. А. Жуковский и его произведения. М., 1883.
- Проскурин: *Проскурин О. А.* Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М., 1999.
- Рабинович: *Рабинович А. С.* Русская опера до Глинки. М., 1948.
- Разумова: *Разумова И. А.* «...Как близко от Петербурга, но как далеко» (Петрозаводск в литературных и устных текстах XIX–XX вв.) // Русская провинция: миф – текст – реальность. М.; СПб., 2000.

- Рейтблат: *Рейтблат А. И.* Карпенко Григорий Данилович. Карпенко Степан Данилович // Русские писатели 1800–1917. М., 1992. Т. 2.
- Рижский текст: *Rigas Teksts.* Рижский текст: Сборник научных материалов и статей. Рига, 2008.
- Річка: *Річка В.* Идея Киева — другого Єрусалима в політико-ідеологічних концепціях середньовічної Русі // Археологія. 1998. № 2.
- Рогов: *Рогов К.* Три эпохи русского барокко // Тыняновский сборник. М., 2006. Вып. 12.
- Рождественская: *Рождественская М. В.* Рай мнимый и Рай реальный: древнерусская литературная традиция // Образ Рая: от мифа к утопии. Серия “Symposium”. СПб., 2003. Вып. 31.
- Россия — Украина: история взаимоотношений / Под ред. А. И. Миллера, В. Ф. Репринцева, Б. Н. Флори. М., 1997
- Русская провинция 1995: Русская провинция: Культура XVIII–XX вв.: реалии культурной жизни. Пенза, 1995.
- Русская провинция 2000: Русская провинция: миф – текст – реальность. М.; СПб., 2000.
- Сакулин: *Сакулин П. Н.* Синтетическое построение литературы. М., 1925.
- Серман: *Серман И. З.* Драматургия Крылова начала XIX в. // И. А. Крылов. Проблемы творчества. Л., 1975.
- Серов 1895: *Серов А.* Критические статьи. СПб., 1895. Т. 4.
- Серов 1950: *Серов А.* Избранные статьи. М., 1950. Т. 1.
- Сиповский 1908: *Сиповский В. В.* «Руслан и Людмила» // Пушкин и его современники. СПб., 1908. Вып. IV.
- Сиповский 1910: *Сиповский В. В.* Очерки из истории русского романа. СПб., 1910. Т. 1.
- Сиповский 1928: *Сиповський В. В.* Україна в російському письменстві. Київ, 1928.
- Скачкова: *Скачкова О. А.* Художественное своеобразие фольклорно-исторических романов А. Ф. Вельтмана. Самара, 2004.
- Слонимский: *Слонимский А. Л.* Первая поэма Пушкина // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1937. [Вып.] 3.
- Соколов: *Соколов Ю. М.* В. Т. Нарезный и Гоголь // Беседы: Сб. Об-ва истории литературы. М., 1915.
- Соловьев: *Соловьев С. М.* Писатели русской истории XVIII века // Архив историко-юридических сведений, относящихся до России. 1855. Кн. II. Отд. III.
- Сперанский: *Сперанский М. Н.* Рукописные сборники XVIII в.: Материалы для истории русской литературы XVIII в. М., 1963.
- Степанов 1978: *Степанов В. П.* К истории литературных полемик XVIII в. («Обед Мидасов») // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976. Л., 1978.

- Степанов 1989: *Степанов В. П.* Неизданные произведения Д. П. Горчакова // XVIII век. Л., 1989. Сб. 16.
- Сумцов: *Сумцов Н. Ф.* Параллели к повести Н. В. Гоголя «Вий» // КС. 1892. Кн. III.
- Сухомлинов: *Сухомлинов М. И.* Исследования и статьи по русской литературе и просвещению. СПб., 1889. Т. 1–2.
- Толочко: *Толочко О.* Києво-руська спадщина в історичній думці України початку XIX ст. // Україна і Росія в історичній ретроспективі. К., 2004. Т. 1: Українські проекти в Російській імперії.
- Томашевский 1934: *Томашевский Б. В.* Пушкин и романы французских романтиков: (К рисункам Пушкина) // ЛН. 1934. Т. 16–18.
- Топоров 1987: *Топоров В. Н.* Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Исследования по структуре текста. М., 1987.
- Топоров 1991: *Топоров В. Н.* Аптекарский остров как городское урочище (общий взгляд) // Ноосфера и художественное творчество. М., 1991.
- Топоров 2003: *Топоров В. Н.* Петербургский текст русской литературы. СПб., 2003.
- Троицкая: *Троицкая М. Л.* Жан Поль Рихтер в России // Западный сборник. М.; Л., 1937.
- Труды: Учен. зап. Тарт. ун-та. 1984. Вып. 664. Труды по знаковым системам XVIII: Семиотика города и городской культуры. Тарту, 1984.
- Тынянов: *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
- Тэн: *Тэн И.* Философия искусства / Пер. Н. Соболевского. М., 1933.
- Франк-Каменецкий: *Франк-Каменецкий И. Г.* Женщина-город в библейской эсхатологии // Сергею Федоровичу Ольденбургу: К пятидесятилетию научно-общественной деятельности. 1882–1932: Сборник статей. Л., 1934.
- Фрейденберг: *Фрейденберг О. М.* Миф и литература древности. М., 1978.
- Черкашина: *Черкашина М.* Историческая опера эпохи романтизма. К., 1986.
- Чернов: *Чернов А. В.* О романе А. Ф. Вельтмана «Кошей Бессмертный» // РЛ. 1987. № 2.
- Чеснокова: *Чеснокова В.* Язык социологии. М., 2009.
URL: <http://www.polit.ru/science/2008/09/23/soc.html> (19.04.2010)
- Чешихин: *Чешихин В.* История русской оперы. 1735–1900. СПб., 1902.
- Шевченко 2001: *Шевченко І.* Україна між Сходом і Заходом. Нариси з історії культури до початку XVII ст. Львів, 2001.
- Шенрок: *Шенрок В. И.* Происхождение повести «Вий» и отношение ее к народным малороссийским сказкам // Материалы для биографии Гоголя. II. М., 1893.
- Шкловский: *Шкловский В.* Чулков и Левшин. Л., 1933.
- Шпенглер: *Шпенглер О.* Закат Европы. М., 2003.

- Шульгин: *Шульгин В.* История Университета св. Владимира // Русское Слово. 1859. Кн. 10.
- Щеблыкин: *Щеблыкин И. П.* О первоначальном плане второй части романа А. Ф. Вельтмана «Светославич, вражий питомец» // ФН. 1975. № 5.
- Щербина: *Щербина В.* Київ в 20-х роках XIX століття // Україна, науковий двохмісячник. 1925. № 4.
- Эйгес: *Эйгес Н.* Музыка в жизни и творчестве Пушкина. М., 1937.
- Якобсон: *Якобсон Р. О.* Работы по поэтике. М., 1987.
- Яковенко 2002: *Яковенко Н. Н.* Паралельний світ. Дослідження з історії уявлень та ідей в Україні XVI–XVII ст. Київ, 2002.
- Яковенко 2007: *Яковенко Н. Н.* Вступ до історії. Київ, 2007.
- Яковенко 1996: *Iakovenko N.* L'image de l'Ukraine dans l'imagination Européenne du XVIe au XVIIIe siècle // Regards sur l'indomptable Europe du Centre-Est du XVIIIe siècle à nos jours. Actes du colloque de Villeneuve-d'Ascq 20–23 septembre 1993 / Textes reunis par J. Kloczowski, D. Beauvois, Y-M. Hilaire. Lilie, 1996.
- Averintsev: *Averintsev S.* The Idea of Holy Russia // Russia and Europe / Ed. by P. Dukes. London, 1991.
- Baldwin: *Baldwin R.* A Bibliography of Urban Themes. Department of Art History, Connecticut College. New London, 1990.
- Barthes: *Barthes R.* Semiology and the Urban // Rethinking Architecture. N.Y., 1997.
- Bilenky: *Bilenky S.* Battle of Visions. How was Kiev seen in the 1780s – 1840s // Toronto Slavic Quaterly. 21 URL: <http://www.utoronto.ca/tsq/13/bilenky13.shtml> (19.04.2010)
- Bittner: *Bittner K.* Die Faustsage im russischen Schriftum. Prag, 1930.
- Brooks: *Brooks R.* Romantic Antipastoral and Urban Allegories // Yale Review 64. Aut. 1974.
- Burke: *Burke A.* Dickens' Image of the City. PhD, Indiana Univ., 1966.
- Chancellor: *Chancellor E. B.* The London of Charles Dickens. London, 1926.
- City and Literature: Literature and the Urban Experience: Essays on the City and Literature / Ed. Michael C. Jaye; Ann Chalmers Watts. New Brunswick. N.Y., 1981.
- Dexter: *Dexter W.* The London of Dickens. London, 1923.
- Europa Orientalis: Europa Orientalis XVI: Сборник статей / Под ред. А. Д'Амелии, А. Конечного, Дж.-П. Пиретто. Рим, 1997. № 2.
- Frenzel: *Frenzel E.* Stadt // Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Langsschnitte. Stuttgart, 1992.
- Gelebte Literatur: Gelebte Literatur in der Literatur: Studien zu Erscheinungsformen und Geschichte eines literarischen Motivs / Hrsg. Th. Wolpers. Gottingen, 1986.
- Haley: *Haley H.* London Life in the Elizabethan Drama from 1590–1630, PhD. Cornell, 1934.

- Hamm: *Hamm M.* Kiev: A Portrait, 1800–1917. Princeton University Press, 1995.
- Howe: *Howe I.* The City in Literature // Commentary. 1971. Vol. 51.
- Karpov: *Karpov A.* The “Tales of Belkin” and the Motif of “Perception of Life Through Literature” in Late Eighteenth — and Early Nineteenth-Century Russian Literature // *Irish Slavonic Studies*. 1999. Vol. 20.
- Katz: *Katz M. R.* The Literary Ballad in Early Nineteenth-Century Russian Literature. Oxford University Press, 1976.
- Keil: *Keil R.-D.* Der Fürst und der Sanger. Varianten eines Balladenmotivs von Goethe bis Puskin // *Studien zu Literatur und Aufklärung in Osteuropa*. Herausgegeben von Hans-Bernd Harder und Hans Rothe. Wilhelm Schmilz Verlag in Giessen, 1978.
- Klotz: *Klotz V.* Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin. München, 1969.
- Künstler-Langner: *Künstler-Langner D.* Miasto w systemie znakow vanitas: poezja staropolska // *Akta universitatis Nicolai Copernici. Filologia polska*, XXXII. Torun, 1989.
- Langer: *Langer Gudrun. V. A. Žukovskij und Ch. H. Spiess.* “Dvenadcat’ spjaščich dev” und “Die Zwölf schlafenden Jungfrauen” // *Studia Slavica in honorem viri doctissimi Olexa Horbatsch*. München, 1983. Teil 2.
- Leggatt: *Leggatt A.* Citizen Comedy in the Age of Shakespeare. Toronto, 1973.
- Lynd: *Lynd R. S., Lynd H. M.* Middletown: A study in contemporary American culture. N.Y., 1929.
- Marx: *Marx L.* Pastoral Ideals and City Troubles // *Journal of General Education*. 1969. № 20.
- Moscow and Petersburg: *Moscow and Petersburg: The City in Russian Culture*. Nottingham, 2002.
- Mumford 1961: *Mumford L.* The City in History: Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects. N.Y., 1961.
- Mumford 1969: *Mumford L.* Utopia, the City and the Machine // *Daeadlus*. 1969. № 94.
- Nolda: *Nolda S.* Symbolistischer Urbanismus. Zum Thema Grosstadt in russischen Symbolismus // *Frankfurter Abhandlungen zur Slavistik*. 1977. Bd. 25.
- Osinski: *Osinski A.* O zyciu i pismach Tadeusza Czackiego. Krzemieniec, 1816.
- Park: *Park R. E.* The city. Chicago; London: University of Chicago, 1967.
- Paster: *Paster G.* The Idea of the City in the Age of Shakespeare. Athens, GE, 1985.
- Pike: *Pike B.* The Image of the City in Modern Literature. Princeton, N.Y., 1981.
- Potocki: *Pochwała Th. Czackiego etc. przez hr. St. Potockiego*. Warszawa, 1817.
- Pritzak 1986: *Pritzak O.* Kiev and All of Rus’: The Fate of Sacral Idea // *Harvard Ukrainian Studies*. 1986. Vol. X. № 3–4.

- Pritzak 1982: *Golb Norman and Omeljan Pritsak*. Khazarian Hebrew Documents of the Tenth Century. Ithaca: Cornell Univ. Press, 1982.
- Raba: *Raba J.* Moscow — the Third Rome or the New Jerusalem? // *Forschungen zur Osteuropäische Geschichte*. 1995. Bd. 50.
- Rolle: *Rolle M.* Ateny Wolynskie. W II. Lwow; Warszawa; Krakow, 1923. перп. Киев, 2007.
- Smith: *Smith F.* The Life and Work of Sir James Kay-Shuttleworth. London, 1923.
- Stadt: Mekseper, C. Schraut, E. (Hg.): Die Stadt in der Literatur, Göttingen, 1983.
- Stender-Petersen 1922: *Stender-Petersen A.* Gogol und die deutsche Romantik // Euphorion. *Zeitschrift für Literaturgeschichte*. 1922. Bd. XXIV, Heft 3.
- Stender-Petersen 1935: *Stender-Peterson A.* Gogol und Cotzebue. Zur thematischen Entstehung von Gogols "Revisor" // *Zeitschrift für slavische Philologie*. Leipzig, 1935. Bd. XII.
- Stupperich: *Stupperich R.* Kiev — das zweite Jerusalem. Ein Beitrag zum Geschichte des ukrainisch-russischen Nationalbewußseins // *Zeitschrift für slavische Philologie*. Leipzig, 1935. Bd. XII.
- Wirth: *Wirth L.* Urbanism, as a way of life // *American Journal of sociology*. 1938. Vol. 44.
- Ziemby: Th. Czacki i jego zasługi, zwłaszcza w dziejach naszego szkolnictwa, przez T. Ziemby. Krakow, 1873.

KOKKUVÕTE

Kiiev 19. sajandi esimese kolmandiku vene kirjanduses: ajalooline ja kirjanduslik ruum

“Linnateksti” uurimine kuulub nüüdisaegse kirjandusteaduse kõige aktuaalsemate suundade hulka. Võib väita, et tegemist on sellise interdistsiplinaarse valdkonnaga (kirjandusteaduse, ajaloo ja sotsioloogia piirimail), mille edendamiseks on raske üle hinnata linna kultuuriruumi kirjeldavate ja konstrueerivate ilukirjanduslike tekstide uurimist. Lääne kirjandusteaduses hõlmavad olulise koha Londoni, Pariisi, Berliini (vt W. Benjamini, H. Haley, W. Dexteri, A. Burke'i, V. Klotzi töid), vene kirjandusteaduses — Peterburi ja Moskva (vt eelkõige, J. Lotmani, B. Uspenski ja V. Toporovi töid) tekstide uurimine. Kuid viimase raames eksisteerib veel selline tähtis “linna uurimise” haru, nagu “provintsi-tekst” (vt T. Civjani, A. Kamenski jt töid).

Kiievil on vene ajaloos ülitähtis koht. Kiieviga oli seotud “kolmanda pealinna” historiosofiiline kontseptsioon. 19. sajandi lõpuks omas see peaaegu Vene impeeriumi tähtsusest kolmanda linna ametlikku staatust. Samas, Kiievi “linna-tekst” kui teatud teemade ja süžeede järjepidev tervik kujunes vene kirjanduses välja üsna hilja. Mitte juhuslikult ei käsitle tänapäeva “Kiievi teksti” uurimine peaaesjalikult “bulgakovlikku Linna”, s.o 20. sajandi alguse Kiievit (vt M. Petrovski raamatuid «Мастер и город», «Городу и миру»), kuid tänaseni puuduvad monograafilised tööd, mis üldistaks nii Kiievi varaseid kui ka hilisemaid ilukirjanduslikke tekste.

Käesoleva uurimuse tegevusväljaks valisime 19. sajandi esimese kolmandiku Kiievi — see on võtmetähendusega aeg nii Uue ajastu vene kultuuri arengus kui ka Kiievi linna ajaloos. Metodoloogilises plaanis järgime vene “ajaloolise linna-uurimise” traditsiooni (I. Grevsi ja N. Antsiferovi koolkond), mis pidas linna selle ajaloo, arhitektuuri, geograafia ja topograafiaga ühtseks organismiks, mida ei saa lahutada nn “linnatekstidest”, tema kirjanduslikest “kujunditest”. See traditsioon katkestati vägivaldselt 1920. aastate lõpus, Antsiferov ja tema õpilased represseriti. Traditsioon taastati alles 1980. aastatel Tartus, Tartu–Moskva filoloogias- ja semiootikakoolkonna raames. Väitekirjas toetutakse “Töid märgisüsteemide alalt” 18. köite nn “Peterburi semiootika” metodoloogiale. Jätkates Grevsi-Antsiferovi liini, uurisid selle autorid kultuurilisi arhetüüpe ja täpsemalt “linnasemiootikat”. Lisaks kodumaisele linnauurimise traditsioonile on arvestatud ka lääne linnasotsioloogia ja ilukirjandusliku linnauurimise kogemust.

Käesoleva töö ülesanne on kujutada linna (meie puhul — Kiievit) ajaloolise ja kunstilise ruumina, mille kõik elemendid on omavahel teatud funktsionaalses seoses.

Sissejuhatuses antakse lühike ülevaade tänapäeva linnauurimisest. Analüüsi põhjal tehakse järeldus, et kõrvuti unikaalsete joonte ja motiividega, mis on omased igale eraldi võetavale linnale ja linna tekstile, eksisteerivad urbanistliku-

le kirjandusele kui niisugusele iseloomulikum üldised süžeed ja arhetüübid. Nad ilmnevad erinevates *tekstides linnade kohta* (s.o tekstides, kus linn esineb eraldi teemana, annab süžeeekollisioone) ja *linna tekstides*. Need süžeed ja arhetüübid on olemas linnateksti matriitsis ja avaldavad nii või teisiti mõju iga eraldi võetava linna kultuurikompleksile. Kiiev ei ole erand — seetõttu jälgime töö käigus linnateksti põhisüžeesid ja opositsioone. Eelkõige on jutt *Jeruusalemma* ja *vanitas'e* kompleksidest, mis ilmnevad 19. sajandi esimese kolmandiku “Kiievi kirjanduses”.

1800–1830. aastate reaalsel Kiievi situatsioonil peatutakse põhjalikumalt töö **esimeses peatükis** “18. sajandi lõpu – 19. sajandi esimese kolmandiku Kiiev ajaloolistes ja ideoloogilistes narratiivides”. Peatükk on pühendatud Kiievi linnatekstile mitte niivõrd kirjanduslikus tähenduses, kuivõrd “organitsistlikus” (I. Grevsi termin) mõttes. Jutt on reaalsest linna ajaloost ja rekonstruktsioonide allikaks on kiievlaste päevikud ja memuaarid, reisijuhid ja reisikirjeldused, linna esimesed ajaloolised kirjeldused alates “Kiievi sünopsisest” (1674) kuni Mihhail Berlinski ja Nikolai Zakrevski 19. sajandi esimese kolmandiku töödeni. Püha Vladimiri ülikooli loomine impeeriumi võimude poolt 1834. aastal kujunes omamoodi tähiseks linna ajaloos, mis põhjalikult muutis mitte ainult tema kultuurilist ilmet, vaid ka ühiskondlikku elu, ja õigupoolest linnaehituse poliitikat. Eraldi suur osa peatükist on pühendatud Nikolai I venestamispoliitikale edelarajoonis. Püha vürst Vladimiri — “Venemaa valgustaja” — kuhu omas võtmetähtsust Kiievi kultuurilise ja linnaehitusliku kompleksi jaoks (topograafiani välja!), ja selles, nagu töös on püütud näidata, — peitub üks Nikolai Kiievi poliitika põhikontsepte. Idee Kiievis kui kirikukeskusest, “õigeusu pealinast” — allutab endale 19. sajandi esimese kolmandiku vene tekstides sõjalise ja valgustusliku (ülikooli)diskursuse.

Kui esimeses peatükis räägitakse “linna tekstidest” “organitsistlikus” mõttes, Kiievi poliitilisest ja sotsiaalsest ajaloost, siis juba järgmistes peatükkides on esitatud peamiselt “tekstid linna kohta”. Kolm peatükki on pühendatud 19. sajandi esimese kolmandiku “Kiievi” kirjandusele. **Teise peatüki** «Kiievi süžeed 18. sajandi lõpu – 19. sajandi esimese kolmandiku “ajaloolises mütoloogias”» objektiks on soovituslikud “prospektid” Kiievi-Vene ajaloo süžeedest (peamiselt adresseeritud kunstnikele, aga ka kirjanikele) ja nende kunstiline teostus. **Kolmandas peatükis** — “Vana-Kiievi ruum ooperites, ballaadides ja muinasjutudes” — analüüsitakse ooperilibretosid, muinasjutulisi poeeme ja ballaade. **Neljandas peatükis** “1820–1830. aastate lõpu Kiievi poeemid ja fantastiline proosa” käsitletakse linnapoeemi žanri ja Kiieviga seotud fantastilisi süžeesid 1830. aastate vene kirjanduses.

Kirjeldades Kiievi ajaloolist ja kunstilist ruumi, toetutakse mitte ainult ilukirjanduslikele tekstidele. 18. sajandi lõpus – 19. sajandi alguses ei olnud kirjanduskesksus Venemaal veel kujunenud tingimusteta kultuuritegelikkuseks, ja traditsiooniliselt määrasid tähendusloome paradigma muud kunstilised süsteemid, peamiselt “vaatemängulised” — nagu teater ja kujutav kunst. Seetõttu pöörame

ka meie oma tähelepanu 18. sajandi lõpu – 19. sajandi alguse teatrietendustele ja akadeemilisele maalikunstile. “Vana-Kiievi” süžeed, s.t süžeed, mis kasvavad välja “Kiievi tsükli böliinadest”, esitatakse, ühelt poolt, teatridekoratsioonis, ja siin on peategelasteks Dnepri näkineid, Kiievi vürstid, vägilased ja nõiad. Teisalt käsitletakse ajaloolist maalikunsti, süžeede “prospektidest”, “vene ajaloo juhtumite ja iseloomude” soovituslikest nimekirjadest, mis algselt olid adresseeritud Venemaa Kunstide Akadeemia kasvandikele.

Meil õnnestus tuvastada, et “Vana-Kiievi” teema 19. sajandi alguse vene kirjanduses ja kultuuris toob nähtavale kaks üksteist paradoksaalsel moel täiendavat intentsiooni: ajaloolise ja muinasjutulise. Käesoleva töö peamiseks käsitlemise objektiks on ideede ja süžeede kompleks, mis kujunes välja ümber vürst Vladimir. Tema kuju ühendab ideoloogilisi, ooperi- ning kvaasi-ajaloolisi Kiievi tekste. Sel põhjusel valiti Vana-Kiievi süžeede hulgast, mis moodustasid prospektid vene ajaloo “juhtumustest ja iseloomudest”, välja süžeed vürst Vladimirist. Lisaks sellele peatume põhjalikumalt mõnede teiste Kiievi süžeede saatusel (“kiievlase kangelastegu”, süžeed Targast Olegist ja vürst Svjatoslavist).

Meid huvitava perioodi vene kultuuris jookseb Ajaloo ja Müüdi vaheline žanripiir läbi Vladimiri ajastu: “paganlike eksiarvamuste” ajastu ümbritsetakse “muinasjutulise läikega”, ja vaid kristlik ajalugu annab materjali ajalooteemaliseks loominguks. Üldiselt tuleb ära märkida, et ajaloolise temaatika raames on Kiiev ja Novgorod vene 19. sajandi alguse kirjanduses erinevatel positsioonidel. Ilmaliku ja poliitilise ajaloo aktuaalsed probleemid ja neile vastavad süžeed grupeeruvad ümber Novgorodi. Novgorodi süžeedes kohtame kõige sagedamini paralleele Vana-Kreeka ja Vana-Roomaga. Mis puutub süžeedesse Vana-Kiievi ajaloost, siis on esiplaanil ristimine, ja selles mõttes saab Kiievist “kirikliku” ajaloo (V. Tatištševi järgi) tsenter. Mitte juhuslikult ei saa Kiievi teisikuks linna- ja vaimuliku ideoloogia mõistes Jeruusalemm. Kiievi kui “Jumala poolt päästetud linna”, “Uue Jeruusalemma” idee avaldub kogu Kiievi ajaloo vältel ja tema kultuuris. Kiievi “taasalustamine” “õigeusu pealinnana” Nikolai ajastul, uue ehituse retoorika ise, “tõelise õigeusu” taastamine “poolakatelt tagasivõidetud alal” projitseerub Jeruusalemma süžeele Templi hävitamisest ja ülesehitamisest.

Sellepärast jäävad süžeed mütoloogilisest kristluse-eelsest ajaloost ajaloolise narratiivi äärealadele. Arhailised Vana-Kiievi süžeed kaotavad populaarsust “kristliku riigi mütoloogia” aktiivse ülesehituse ajastul. Nii paigutub “Sussanini müüdiga” paralleelne episood “kiievlase mehisusest” 1830. aastatel žanriruumi perifeeriasse, aga Nikolai Karamzini poolt muinasvene ajaloo peamiseks “kunstiliseks” kangelaseks esile tõstetud vürst Svjatoslav jääb “ülistamata”. Ja kuigi Karamzini mõtte kohaselt oli just Svjatoslav kutsutud “luuletajate kujutlusvõimet lummama”, osutusid süžeed Svjatoslavi Bütsantsi-retkedest vene kirjanduses tõeliselt nõutavaks alles 1820. aastate lõpus, mille tingis 1828.–1829. aastate Vene-Türgi kampaania, Balkani ja laiemalt — Bütsantsi teema aktualiseerumine. Musta mere väinade kontrolli probleem ja Dibitši Balkani sõjakäik sundisid meenutama Svjatoslavi Bulgaaria-retki.

Seesama žanripiir Ajaloo ja Müüdi vahel eraldab süžeesid Targast Olegist: “Olegi kilp” on populaarne riiklikus ideoloogias ja mütoloogias, kuid süžee Olegi legendaarsest surmast maohammustuse tagajärjel, “Olegi hauast” jäävad ballaadi ja linnalegendi pärusmaale.

Mis puutub “Kiievi fantastikasse”, siis eristatakse töös selle kaht “redaktsiooni”:

— “väike-vene”, vastava etnograafiaga ja küllalt hilise ajaloolise seosega (tavaliselt peetakse ukraina süžeeses silmas 17.–18. sajandit). Dnepri toopost koos selle ooperlik-muinasjutulise salapärase anturaaziga vaadeldakse kui eksootikat Walter Scotti Šotimaa vaimus, ja räägitakse ebausule andunud arhailisest rahvast.

— “arhailine” — varaste romantikute otsingud “muistse ebaususe” vallas. Seda laadi “arhaismid” on orgaanilises seoses Kiievi tekstide algsüžeeaga ristimisest ja “slaavlaste vastupanust kristlusele” (üheks võtmetähendusega tekstiks oli Aleksander Turgenevi «Путешествие русского на Брокен в 1803 году»).

Eelslaavi arhailist mütoloogiat võib käsitleda kui “põhjamaist” (Andrei Muravjovi 1830. aastate ossianlikud “pildid” “Rogneda”, “Näkingiud”), kuid võimalikud on ka teised, mitte nii ilmsed kirjanduslikud teed. Me peatume põhjalikult “Kiievi nõidade” teema käsitlusel Shakespeare’i võttes Aleksander Odojevski poemis “Vasilko” (1829) ja Aleksander Veltmani “böliinaromaani” “Surematu Kaštšei” (1833) “arheoloogilisel” fantastikal.

Vaadeldes muinasjutulise ja fantastilise “Kiievi kirjanduse” motiivide komplekse, kirjeldatakse süžee transformatsioone Poola nõiast, neetud lossist Dnepri kaldal, hirmsast patust ja “lunastusest”. Sellega jätkatakse V. Vacuro uurimistööd, kes põhjalikult kirjeldas gooti süžeed “lunastusest” ja “nõia matustest” oma lõpetamata monograafias gooti romaanist. Käesolevas töös demonstreeritakse, kuidas Vassili Levšini “Vene muinasjuttudest” (1780) liigub nimetatud süžee vägilaspoeemi ja võluooperisse, eksisteerides paralleelselt ballaadis (siin on võtmetekstiks Žukovski «Гомоубой», 1811). 1830. aastate töödes leitakse allusioone sellele ammusele süžeele sellistes erinevates tekstides nagu Veltmani “Koštšei” ja Nikolai Gogoli “Hirmus kättemaks”.

Pöördudes Vana-Kiievi süžeesliku poole 19. sajandi näiteloomingus, räägitakse tingliku “teatridekoratsiooni” mõjust Kiievi kirjanduslikule mütoloogiale ja ideoloogiale. Gensleri Viini vaatamäng “Das Donauweibchen”, mis Moskva laval muutus “Dnepri näkingiuks” (1805), oli vene teatri kõige populaarsem lavastus 19. sajandi esimesel kolmandikul. Ooperi “Dnepri näkingiud” koos ooperi “Kiievi vägilastega” ilmuvad seejärel “vägilaspoeemis” ja ballaadis. 1830. aastatel leiame näkingi-kompleksi kontaminatsiooni vampiirijutustustes ja hilistes ballaadides (Orest Somov, Andrei Podolinski), näkingiud muutuvad siin libahuntideks, muinasjutulised vägilased esinevad “sõdalastena põhjast”. Selles kontekstis käsitletakse ka Puškini draamaideed näkingiust. Võib oletada, et aluseks valis Puškin “rahvaoooperi” süžee, transformeerides selle hiliseromantiliste uppunust-näkingiule pühendatud teoste vaimus.

Käsitledes viimases peatükis 1820.–1830. aastate linnapoeeme ja jutustusi ning väike-vene fantastika “Kiievi süžeesid”, leitakse, et võib rääkida bursakirjanduse mõjust Kiievi tekstidele, linna “vertepi-laadne” jaotamine Ülemiseks (“taevalik” Petšersk, “maast eraldunud” Kiievi-Petšerski Lavra pühakodade kuplid) ja Alumiseks (rahvalik Podol oma laada, kuulujuttude ja ebausuga). Travestia on iseenesest bursakirjanduse žanr ja omab vahetut suhet Podolis asuva Kiievi-Mogila Akadeemiaga. Lavra lookus provotseerib teise süžee, mis asetseb romantilise poeemi žanriväljas: see on kuritegu ja patukahetsus, kontrast mustade jõudude märatsemise ja paradiisimaastiku vahel. Lõpuks kuulub siia ka erilaadsetes tekstides palju korratud Kiievi öö kanooniline kirjeldus, mille vaikust häirib vaid Lavra tornikella helin.

Töös tuuakse esile rida tekste, mis mõjutavad nii “linnateksti” üldiselt, kui konkreetsemalt ka Kiievi poeeme ja jutustusi. Käesolevas töös näidatakse, kuidas Puškini teosed — “Jevgeni Onegini” Peterburi peatükk, ning seejärel ka “Vaskratsanik”, “Peterburi jutustus” vaesest Jevgenist, — määratlevad Kiievi “linnatekstide” struktuuri ja süžeed. Vassili Žukovski ballaad «Громобой» “loob” Kiievi ballaadi ruumi. Ivan Kozlovi “Kiievi jutustuse” «Чернец» (1825) motiivid ja kirjeldused kajastuvad seejärel hilisemates poeetilistes lavra-maastikes ja Kiievi “ohjeldamatu kirjasõnaga” seotud “verejanulises” süžeesitikus.

Lõppsõnas tuuakse välja ja iseloomustatakse lühidalt rida selle töö kronoloogilisest raamistikust väljajäänud tekste. Need on 19. sajandi keskpaiga n-ö “Kiievi missioon” ja “Kiievi ideoloogia”, ajakirja “Kiievlane” (1840) programm, selle sarnasus slavofiilse “Moskvalasega” ja Moskva slavofiilide Aleksei Homjakovi ja Mihhail Pogodini ideede ringiga üldse. Samuti meenutatakse erakordselt huvitavat “provintsi-Kiievi” tekstide kompleksi — Nikolai Leskovi, Aleksander Kuprini ja Hieronymus Jassinski, “demonoloogilise liini” jätkamist Vladimir Vinnitšenko teoses «Записки курного Мефистофеля» — kõik, mis moodustab Mihhail Bulgakovi Kiievi romaani “Valge kaardivägi” kirjandusliku ja ajaloolise geneesi.

Loodame, et käesolev väitekiri, mis on pühendatud “Kiievi tekstide” ajaloole 18. sajandi lõpu – 19. sajandi esimese kolmandiku Venemaal, on kasulik “Kiievi tekstide” edaspidisel uurimisel nii vene kui ka ukraina kirjanduses.

CURRICULUM VITAE

Инна Булкина

Гражданство: Украина
Дата и место рождения: 12 ноября 1963 г., Киев, Украина
Адрес: пр. Победы 9/47–59, 01135 Киев, Украина
Телефон: 38 044 236-88-09
E-mail: inna001@rambler.ru
Языки: русский, украинский, немецкий, польский

Образование

1970–1980 Киевская СШ № 131
1980–1985 Тартуский университет. Отделение русского языка и литературы. Диплом: филолог-руссист, преподаватель
1993 Тартуский университет, *magister artium* (русская литература)
2006–2010 Тартуский университет, докторантура, русская литература

Профессиональная деятельность

1985–1989 Киевская городская библиотека им. Леси Украинки, старший редактор
1990–2001 Киевский музей А. С. Пушкина, зам. директора по науке
с 2002 Институт культурной политики Украинского Центра Культурных исследований, старший научный сотрудник
с 2009 грант ЭНФ № 7091 «“Идеологическая география” Западных окраин Российской империи в литературе», исполнитель

Научная деятельность

Область научных интересов — история литературы и культуры конца XVIII – первой половины XIX века, городоведение, журнализм, массовая литература.

Опубликовано 50 статей, из них 11 в международных изданиях.

ELULOOKIRJELDUS

Inna Bulkina

Kodakondsus: Ukraina
Sünniaeg ja koht: 12. november 1963, Kiiev, Ukraina
Aadress: pr. Pobedõ 9/47–59, 01135 Kiiev, Ukraina
Telefon: 38 044 236-88-09
E-post: inna001@rambler.ru
Keeleoskus: vene, ukraina, saksa, poola

Haridus

1970–1980 Kiievi Keskkool Nr 131
1980–1985 Tartu Ülikool, vene keele ja kirjanduse osakond.
Diplom: filoloog, vene keele ja kirjanduse õpetaja
1993 Tartu Ülikool, *magister artium* (vene kirjandus)
2006–2010 Tartu Ülikool, doktoriõpe (vene kirjandus)

Teenistuse käik

1985–1989 Kiievi Lesja Ukrainka nim Linnaraamatukogu, vanemtoimetaja
1990–2001 Kiievi A. Puškini muuseum, direktori asetäitja teaduse alal
Alates 2002. a Ukraina Kultuuriuuringute keskuse Kultuuripoliitika instituut, vanemteadur
Alates 2009. a ETF grandi nr 7091 «Vene impeeriumi Läänepoolsete ääremaade “ideoloogiline geograafia” kirjanduses», põhitäitja

Teadustöö

Peamised uurimisvaldkonnad: XVIII saj lõpu – XIX saj esimese poole vene kirjanduse ja kultuurilugu, linnateksti uurimine, ajakirjandus, massikirjandus.

Kokku on ilmunud 50 publikatsiooni, neist 11 rahvusvahelistes väljaannetes.

ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

1. **И. Булкина.** Нежинский круг и «фантастическая реальность» // Новое литературное обозрение (Москва). № 101 (2010). С. 717–743.
2. **И. Булкина.** Дом с химерами: к вопросу о русской литературе Украины // Новое литературное обозрение (Москва). № 45 (2000). С. 282–294.
3. **И. Булкина.** История украинской литературы: археология и деконструкция (рец.) // Новое литературное обозрение (Москва). № 64 (2003). С. 354–360.
4. **И. Булкина.** Днепровские русалки и киевские богатыри. Статья 1 // *Humaniora: Litterae Russicae. Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia* X: «Век нынешний и век минувший»: культурная рефлексия прошедшей эпохи: В 2 ч. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2006. Ч. 1. С. 69–85.
5. **И. Булкина.** Днепровские русалки и киевские богатыри. Статья 2 // *Humaniora: Litterae Russicae.* Пушкинские чтения в Тарту 4: Пушкинская эпоха: Проблемы рефлексии и комментария. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2007. С. 214–237.
6. **И. Булкина.** Политика Николая I в Юго-Западном крае и учреждение университета св. Владимира // *Humaniora: Litterae Russicae.* Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. VII (Новая серия). Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2009. С. 360–378.
7. **И. Булкина.** О случаях и характерах в российской истории: Мужество киевлянина // *Humaniora: Litterae Russicae.* Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. VI (Новая серия): К 85-летию Павла Семеновича Рейфмана. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2008. С. 43–53.
8. **И. Булкина.** «Монах был путеводителем нашим»: Киев конца XVIII – начала XIX вв. глазами путешественников // *Humaniora: Litterae Russicae.* Путеводитель как семиотический объект. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2008. С. 240–262.
9. **И. Булкина.** Киевские поэмы и повести // *Con amore: Историко-филологический сборник в честь Любови Николаевны Киселевой.* М.: ОГИ, 2010. С. 53–65.
10. **И. Булкина.** Легенда о пане Твардовском и ее рецепция в русской литературе // *Русская литература в европейском контексте. Материалы международной конференции. II.* Instytut Rusycystyki Uniwersytetu Warszawskiego. Warszawa, 2009. С. 59–67.
11. **I. Bulkina.** Vaihtoehtoisen kirjallisuuden lyhyt kurssi // *Idäntutkimus. The Finnish Review of East European Studies.* Helsinki, 2005. № 3. S. 78–81.
12. **И. Булкина** Киев-город // *Новый круг* (Киев). 1992. № 1. С. 7–10.

13. **И. Булкина.** Городской текст Михаила Булгакова // Collegium (Киев). № 4–5. С. 117–124.
14. **И. Булкина.** Антологія як нагода: «100 поэтов о Киеве» // Критика (Киев). № 12 (2001). С. 6–9.
15. **И. Булкина.** Киевский текст в русском романтизме // Лотмановский сборник. 3. Москва: ОГИ, 2004. С. 93–104.
16. **И. Булкина.** О случаях и характерах в российской истории: Владимир и Рогнеда // И время и место: Историко-филологический сборник к шестидесятилетию Александра Львовича Осповата. Москва: Новое издательство, 2008. С. 84–97.
17. **И. Булкина.** К сюжету о пане Твардовском // Пушкинские чтения в Тарту 3: Материалы международной научной конференции, посвященной 220-летию В. А. Жуковского и 200-летию Ф. И. Тютчева. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2004. С. 41–63.
18. **И. Булкина.** «Василько» Александра Одоевского: к вопросу о русском «шекспиризме» // Сборник памяти Ю. Д. Левина. СПб.: Наука. (В печати).

**DISSERTATIONES PHILOLOGIAE SLAVICAE
UNIVERSITATIS TARTUENSIS**

1. **Юрий Кудрявцев.** Очерки по русской фонологии и морфонологии. Тарту, 1996. 157 с.
2. **Светлана Туровская.** Проблемы изучения модальных смыслов: теоретический аспект (на материале современного русского языка). Тарту, 1997. 136 с.
3. **Елена Погосян.** Восторг русской оды и решение темы поэта в русском панегирике 1730–1762 гг. Тарту, 1997. 158 с.
4. **Ирина Белобровцева.** Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». Конструктивные принципы организации текста. Тарту, 1997. 167 с.
5. **Светлана Кульюс.** Эзотерические коды романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» (эксплицитное и имплицитное в романе). Тарту, 1998. 207 с.
6. **Леа Пильд.** Тургенев в восприятии русских символистов (1890–1900-е годы). Тарту, 1999. 136 с.
7. **Роман Лейбов.** «Лирический фрагмент» Тютчева: жанр и контекст. Тарту, 2000. 143 с.
8. **Валентина Щаднева.** Дискурсивно обусловленные невербализованные компоненты высказывания. Тарту, 2000. 212 с.
9. **Александр Данилевский.** Поэтика «Повести о пустяках» Б. Темирязева (Юрия Анненкова). Тарту, 2000. 151 с.
10. **Татьяна Фрайман.** Творческая стратегия и поэтика Жуковского (1800 – первая половина 1820-х годов). Тарту, 2002. 165 с.
11. **Татьяна Троянова.** Антропоцентрическая метафора в русском и эстонском языках (на материале имен существительных). Тарту, 2003. 166 с.
12. **Елена Нымм.** Литературная позиция И. Ясинского (1890–90-е гг.). Тарту, 2003. 169 с.
13. **Эрика-Оксана Хааг.** Функциональная типология и средства выражения причинно-следственных отношений в современном русском языке. Тарту, 2004. 165 с.
14. **Вадим Семенов.** Иосиф Бродский в северной ссылке: поэтика автобиографизма. Тарту, 2004. 176 с.
15. **Роман Войтехович.** Психея в творчестве М. Цветаевой: Эволюция образа и сюжета. Тарту, 2005. 165 с.
16. **Анжелика Штейнгольд.** Отражение древнеславянских верований в русском лексиконе. Тарту, 2006. 202 с.
17. **Катрин Кару.** Уступительные конструкции в эстонском и русском языках. Тарту, 2006. 248 с.

18. **Оксана Паликова.** Двухязычный словарь и функционально значимые связи слова. Тарту, 2007. 139 с.
19. **Тимур Гузаиров.** Жуковский — историк и идеолог николаевского царствования. Тарту, 2007. 156 с.
20. **Татьяна Кузовкина.** Феномен Булгарина: проблема литературной тактики. Тарту, 2007. 163 с.
21. **Ольга Бурдакова.** Имперфективация глаголов *v* продуктивного класса в современном русском языке. Тарту, 2008. 194 с.
22. **Ирина Абисогомян.** Становление чешской лексикографии в эпоху национального Возрождения: традиции и новаторство. Тарту, 2009. 200 с.
23. **Ирина Табакова.** Основные типы аббревиатур в современном польском языке (к специфике моделей производящих синтаксических структур). Тарту, 2009. 205 с.
24. **Дмитрий Иванов.** Творчество А. А. Шаховского-комедиографа: теория и практика национального театра. Тарту, 2009. 224 с.