



Touchline

E. Viiralt 28

E.VIIRALT Frontispiss APuškini poemile „La Gabriélide” Vasegravüür.

ПУШКИНСКИЕ ЧТЕНИЯ В ТАРТУ

ТАРТУСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
Кафедра русской литературы

ПУШКИНСКИЕ ЧТЕНИЯ В ТАРТУ

3

Материалы международной научной конференции,
посвященной 220-летию В. А. Жуковского
и 200-летию Ф. И. Тютчева

ТАРТУ 2004

Редколлегия: Д. Бетеа (Висконсин-Мэдисон),
А. Долинин (Висконсин-Мэдисон), Л. Киселева (Тарту),
Р. Лейбов (Тарту), А. Немзер (Москва),
А. Осповат (Москва / Лос Анджелес).

Над сборником работали: Р. Войтехович, А. Данилевский,
Л. Киселева, Т. Кузовкина, Р. Лейбов, Т. Фрайман.

Редактор тома: Л. Киселева

Технический редактор: С. Долгорукова

Авторские права:

Статьи и публикации: авторы, 2004

Составление: Кафедра русской литературы Тартуского
университета, 2004

*Издание осуществлено при финансовой поддержке
Пушкинского Центра Висконсинского университета (США)*

ISBN 9985-56-997-0

ISSN 1736-2318

Tartu Ülikooli Kirjastus / Tartu University Press
Tiigi 78, Tartu 50410
Eesti / Estonia

Order no. 664

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

«Третьи Пушкинские чтения в Тарту», которые прошли в Тартуском университете 26–28 сентября 2003 г. и материалы которых ныне предлагаются вниманию читателей, были сосредоточены на изучении творчества В. А. Жуковского и Ф. И. Тютчева.

Пушкин — та ось, вокруг которой уже два века вращается и будет продолжать вращаться русская культура, однако понимание его наследия невозможно без углубленного изучения эпохи, связанной в сознании потомков с его именем, но для него самого связывавшейся с другими именами. О своем «побежденном учителе» Пушкин писал в 1825 г. Вяземскому:

...ты слишком бережешь меня в отношении к Жуковскому. Я не следствие, а точно ученик его, и только тем и беру, что не смею сунуться на дорогу его, а бреду проселочной. Никто не имел и не будет иметь слога, равного в могуществе и разнообразии слогу его.

Совсем не однозначное отношение к Пушкину его современников, сложная судьба его наследия напоминают исследователям о необходимости изучения литературного контекста пушкинской эпохи во всей полноте. К такому выводу пришли участники «Вторых Пушкинских чтений в Тарту», которые решили в дальнейшем расширительно толковать название конференции и посвящать научные встречи пушкинской эпохе, пушкинской традиции в целом, в том числе рецепции творчества писателей пушкинской поры в последующие литературные эпохи¹. Традиция, начатая в Тарту в 1987 г.,² получала, таким образом, логическое развитие и продолжение.

¹ См.: Пушкинские чтения в Тарту 2: Материалы международной научной конференции 18–20 сентября 1998 г. Тарту, 2000. С. 8.

² См.: Пушкинские чтения в Тарту: Тезисы докл. научн. конф. 13–14 ноября 1987 г. Таллин, 1987.

Творчество В. А. Жуковского и Ф. И. Тютчева, чьи имена неразрывно связаны с именем Пушкина, является предметом исследований тартуских ученых и постоянных участников конференций в Тарту. 2003 год оказался юбилейным для обоих поэтов, поэтому предложение, прозвучавшее еще на чтениях 1998 г., выбрать этих авторов в качестве «главных героев» следующей встречи, определило тематику Третьих чтений.

На них было представлено 24 доклада ученых из России, Латвии, Эстонии, Италии, США, Израиля³. Отличительной чертой чтений 2003 г. было участие в них, наряду с известными специалистами, начинающих исследователей, аспирантов (магистрантов, докторантов) из Тарту, Москвы, Петербурга, Милана — вчерашних участников тартуских конференций молодых филологов. Присутствие в одном сборнике трудов ученых разных поколений кажется нам добрым знаком. Как писал Пушкин: «...и новые созреют нам друзья».

Устроителем и вдохновителем первых «Пушкинских чтений в Тарту» был Ю. М. Лотман. Импульс, заданный его работами по Пушкину, русской поэзии конца XVIII – первой половины XIX вв., творчеству Тютчева, семиотике русской культуры оказался решающим для всех, кто связывает свою деятельность с тартуской филологической школой. Третьи чтения были приурочены к десятилетней годовщине со дня его кончины.

³ К сожалению, не все участники чтений по разным причинам смогли прислать свои статьи для публикации в настоящем сборнике. Мы надеемся, что этот пробел будет восполнен в последующих тартуских изданиях.

СОДЕРЖАНИЕ

I

Т. Ф р а й м а н (Тарту). Державин и Жуковский: К вопросу о творческом наследовании	9
М. В е л и ж е в (Москва / Милан). «Ясный вечер жизни»: Из комментариев к критическим текстам В. А. Жуковского в «Вестнике Европы»	30
И. Б у л к и н а (Киев). К сюжету о пане Твардовском (контексты «киевской» баллады Жуковского)	41
И. В и н и ц к и й (Филадельфия). «Небесный Ахен»: Политическое воображение Жуковского в конце 1810-х годов	64
Е. Л я м и н а, Н. С а м о в е р (Москва). Религиозное в эпоху поэтических манифестов: «Теснятся все к тебе во храм...» В. А. Жуковского	99
Ф. Д з я д к о (Москва). «За что нам друг от друга отдаляться?» К истории литературных отношений А. Ф. Мерзлякова и В. А. Жуковского: «версия» Мерзлякова	112
Д. И в а н о в (Тарту). Роль В. А. Жуковского в формировании полемического образа Шаховского	137
Д. Х и т р о в а (С.-Петербург / Москва). Литературная позиция Баратынского и эстетические споры конца 1820-х гг.	149
М. С а л у п е р е (Тарту). Жуковский и Зейдлиц — к истории взаимоотношений	181
Л. К и с е л е в а (Тарту). Жуковский — преподаватель русского языка (начало «царской педагогики»)	198
Д. Р е б е к к и н и (Милан). В. А. Жуковский и французские мемуары при дворе Николая I (1828–1837). Контекст чтения и его интерпретация	229

Т. Гузаиров (Тарту). Русский за границей (Жуковский: 1841–1849)	254
Т. Кузовкина (Тарту). Некролог Булгарина Жуковскому	276
Л. Пильд (Тарту). Поэтический мир Жуковского как объект художественной рефлексии Константина Случевского	294
Р. Войтехович (Тарту). Неназываемый Жуковский в творческом мире Цветаевой	313
Л. Вольперт (Тарту). Лермонтов и французская литературная традиция (сопоставление с Пушкиным)	336

II

Р. Лейбов (Тарту), А. Осповат (Москва / Лос Анджелес). Чужое слово у Тютчева. Заметки к теме (I)	367
А. Долинин (Висконсин-Мэдисон). Цикл «Смерть поэта» и «29 января 1837» Тютчева	381
Б. Кац (С.-Петербург). Мадригал или разыскание в музыкальной эстетике? К истолкованию стихотворения Тютчева «Ю. Ф. Абазе»	396
Г. Пономарева (Тарту). Ревель в стихотворении Ф. Тютчева «Как насаждения Петрова...»	406
Summaries.....	417

ДЕРЖАВИН И ЖУКОВСКИЙ: К вопросу о творческом наследовании

ТАТЬЯНА ФРАЙМАН

В историко-литературных исследованиях, посвященных проблемам творческой преемственности, наиболее распространено однонаправленное изучение наследования от «старших» к «младшим». «Старшие» писатели, как правило, выступают как доноры, чья дальнейшая творческая судьба — после передачи «наследства» — перестает быть актуальной для описываемого фрагмента литературной истории. Такова судьба позднего Державина в русском литературоведении, о чем нам уже приходилось писать [Фрайман 2004]: он занимал исследователей только как персонификация одической лирики XVIII в.

В настоящей статье мы продолжим рассмотрение творческих отношений Державина и Жуковского с позиции, противоположной описанной выше. Нас будет интересовать прежде всего возможность «обратного» наследования — от младшего поэта к старшему. Как мы пытались показать, Державин действительно воспользовался поэтическими открытиями Жуковского в «Вечере», применил их в своих поздних стихах, модифицировав и заявив тем самым о своей полемической — по отношению к литературной молодежи — позиции. Примером такого полемического освоения опыта Жуковского является послание «Евгению. Жизнь Званская» (подробнее об этом см. нашу статью; впервые на это было указано В. А. Западным [Западов: 150–154]). Как пишет исследователь, Державин начал

развернутый спор с В. А. Жуковским о том, что должен изображать поэт, кто должен быть героем поэтического произведения, как следует относиться к жизни вообще и каким образом изображать природу и человеческие характеры. Это был спор о путях развития современной поэзии [Там же: 150].

История творческих отношений Державина и Жуковского не исчерпывается эпизодом с «Жизнью Званской». Она начинается с юности Жуковского и переплетается с историей личных контактов двух поэтов. Прежде, чем сосредоточиться на интересующем нас моменте, очертим эту историю в целом.

В пансионе Жуковский усердно подражает поэтическим образцам, в том числе и державинским (например, в одном из ранних стихотворений «Человек»). В 1799 г. вместе с С. Родзянкой он переводит оду «Бог» на французский и с почтительным письмом отправляет автору. Державин откликается четверостишием, в котором рекомендует молодым поэтам следовать «Пиндару русскому, Гомеру» — Ломоносову. 24 марта 1807 г. С. П. Жихарев читает в присутствии Державина и Шишкова элегию Жуковского «Сельское кладбище», чтобы уверить присутствующих, что перевод Жуковского «несравненно превосходнее» перевода П. И. Кутузова:

Когда я кончил, все смотрели на меня как на человека, отыскавшего какую-нибудь редкую вещь или нашедшего клад; элегию хвалили, но вместе и удивлялись моей памяти: я сказал, что стихи Жуковского сами невольно врезаются в память, между тем как стихи П. И. Кутузова запомнить очень трудно.

Эта выходка стоила мне, однако ж, дорого: меня обнесли винегретом, любимым моим кушаньем [Жуковский в воспоминаниях: 115–116].

В 1809 г. Жуковский начинает готовить «Собрание русских стихотворений, взятых из лучших стихотворцев российских...». По предварительной договоренности с Державиным он включает в сборник и ряд его сочинений. Однако после выхода первого выпуска собрания (в 1810-м г.) маститый поэт пишет чрезвычайно раздраженные письма А. И. Тургеневу, обвиняя Жуковского в нарушении авторских прав и получении незаконной прибыли. На уверения Тургенева, что о проекте издания они Державину сообщили и представили список стихотворений, включаемых в собрание, тот отвечал совсем уже раздраженно и обещал жаловаться правительству¹. В 1811 г. поэт сочиняет эпиграмму «На издателя чужих стихотворений». В последующие выпуски «Собрания» его сочинения включены не были. В апреле 1816 г. Жуковский лично был представлен Карамзиным Державину. Последний пригласил

их и П. А. Вяземского к себе на обед. Но Карамзин, обремененный официальными визитами, не смог принять приглашение, и его молодые друзья отправились к Державину одни. Старик был не в духе, и визит быстро закончился (см. об этом: [Грот: 618–619]). Наконец, в июне 1816 г. Державин послал Жуковскому только что вышедший пятый том своих сочинений; в ответном письме Жуковский благодарил его:

Ваши стихотворения — школа для поэта. Но, читая их, только скорее научишься узнать собственную слабость свою. Искусство бессильно; оно никогда не поспеет за гением.

Такова биографическая канва отношений двух поэтов, которую вряд ли можно существенно расширить или принципиально уточнить. Совсем иначе обстоит дело, если мы обращаемся к творческим взаимоотношениям Державина и Жуковского.

Хорошо известно державинское четверостишие, в котором объявлена передача лиры младшему поэту:

Тебе в наследие, Жуковский,
Я ветху лиру отдаю.
А я над бездной гроба скользкой
Уж, преклоня чело, стою.

Согласно примечанию Я. Грота, этот текст сохранился в черновиках Державина. Но датировка его остается не вполне ясной: Грот отмечает только, что четверостишие — «позднейшее» относительно эпиграммы на Жуковского (1811), более точного определения комментатор не дает². Эта датировка до сих пор является самой распространенной, хотя существует и другая: четверостишие написано на обороте рукописи с авторской датировкой 1808. Однозначного решения вопроса о времени создания этого текста пока нет.

Эпизод с вручением «ветхой лиры» интересен не сам по себе, а лишь как симптом общей неясности в картине отношений двух поэтов. На отсутствие исследований о творческих принципах позднего Державина в их соотношении с поэтикой «школы гармонической точности» мы уже указывали. Вопрос о рефлексах державинской лирики в поэзии Жуковского не был предметом глубокого исследования (существующие ограничились констатацией некоторых «одических» элементов в ранних элегиях Жуковского; см., напр., [Серман: 99–100], [Запа-

дов: 224–225]). Признанные исследователями случаи поэтического диалога между Державиным и Жуковским немногочисленны — это «ответ» Державина в «Жизни Званской» на элегию Жуковского «Вечер» и попытка создания патриотической поэмы в ответ на «Певца во стане русских воинов». О первом эпизоде нам уже приходилось писать (см. [Фрайман 2004: 59–68]). Второй, как нам кажется, практически не разработан и нуждается в подробном описании. Как нам представляется, более глубокое его изучение и привлечение нового материала позволит дополнить картину творческих отношений двух поэтов.

В ходе переписки с Державиным по поводу издания «Собрания русских стихотворений...» А. И. Тургенев заметил:

Осмеливаюсь еще прибавить, что Жуковскому 28-й год; многие из наших поэтов, которые после сделали украшением Парнаса, не написали в эти лета ничего даже изрядного³, а некоторые стихотворения Жуковского и теперь уже заслуживают лестное внимание. Их немного, но все они ознаменованы печатью истинного таланта и не могут не быть известны вашему высокопревосходительству (цит. по: [Грот: 618–619]).

Последнее утверждение Тургенева совершенно справедливо: Державин действительно внимательно следил за новой литературой, читал вновь выходящие сочинения, выписывал журналы. Об «истинном таланте» Жуковского он узнал, в частности, из «Вестника Европы», где молодой поэт печатался постоянно со времени публикации «Сельского кладбища» и где был впервые опубликован его «Вечер» (февраль 1807).

Внимание к молодому таланту, видимо, поддерживалось внятной для Державина близостью некоторых черт поэтики «Вечера» к его собственным поэтическим приемам. Пейзажные описания в элегии 1806 г., особенно в части колористических деталей — следствие державинского воздействия, что было отмечено И. З. Серманом:

Но что? Какой вдали мелькнул волшебный луч?
Восточных облаков хребты *воспламенились*;
Осыпан искрами во тьме журчащий ключ;
В реке дубравы отразились.

Эти пейзажи, освещенные то закатным солнцем, то восходящей луной, этот «колеблющийся град», этот зыблющийся блеск луны

написаны, говоря образно, красками с державинской пейзажной палитры ([Серман: 100]; курсив автора).

Но именно эта относительная схожесть при очевидном расхождении творческих установок и обуславливала, по нашему мнению, полемическое восприятие Державиным достижений Жуковского.

Ю. Н. Тынянов в романе о Пушкине дал конспективное описание отношений двух поэтов, не имеющее четкой опоры на факты лишь в одном фрагменте, — в державинской характеристике «Певца во стане...»:

Он не хотел бы встретить на экзаменах поэта Жуковского; почтительнейший в письмах, приятный в стихах, он обольстил его: попросил стихов в свой альманачный сборник, искусил, а потом взял да напечатал все главные его стихи в своей книжке. Теперь никто не хочет покупать настоящие издания, все берут сборник Жуковского, и он без трудов, сидя дома, клюет золотые зерна. Песнь его на двенадцатый год сомнительна: все на мотив романса, и заставил вальсировать героев. Впрочем, есть талант.

Нужно было хоть кому-нибудь передать и стихи, свой гений <...>. Поэтому он и сердился на Жуковского — Жуковский мог бы ему наследовать [Тынянов: 368–369].

Верность тыняновского описания можно доказать на материале лирики Державина начала 1810-х гг.

В это время отношение Державина к Жуковскому осложняется, что мы можем видеть в письме Державина 1813 г. В ответ на восторженный отзыв Вас. Капниста о «Кубке воина за здоровье воинов» (т.е. о «Певце во стане»); адресант тогда еще не знал имени сочинителя) поэт отвечает крайне сдержанно:

Кубок, песня во вкусе бардов — подлинно Жуковского, а не Батюшкова, из коих последний, сколько мне известно, ничего не пишет или по крайней мере не выдает в свет [Державин: VI, 257–258 и 261].

Сдержанность его объясняется успехом гимна Жуковского. А самого Державина одолевало поэтическое бесплодие, тематизированное в «Гимне лиро-эпическом на прогнание французов из Отечества» (опубликован в октябре 1813):

И мой уж гаснет жар;

Холодна старость — дух, у лиры — глас отъемлет,

Екатерины муза дремлет:
То юного царя

<...>

достойно петь

Я не могу; младым певцам греметь
Мои вверяю ветхи струны,
Да черплют с них в свои сердца перуны
Толь чистых, ревностных огней,
Как пел я трех царей.

Заключительный фрагмент державинского гимна чрезвычайно близок к посвященному Жуковскому четверостишию («ветха лира» здесь распадается на «лиру» и «ветхи струны»), повторяется тема угасания вдохновения в преддверии гроба). Таким образом, «Гимн лиро-эпический» становится еще одной попыткой завещания и «передачи лиры» (с более широкой адресацией — «младым певцам»). И одновременно он задумывается как финальное произведение, *chef d'œuvre*, последнее доказательство поэтического превосходства. Державин, сочиняя поэму о 12-м годе, по нашему предположению, пытался закрепить свой статус в литературе и придать «правильную» расстановку фигурам в литературной игре (на «русском Парнасе»).

В первое десятилетие XIX в. положение Державина — это положение «живого классика», его литературный авторитет был неоспорим (даже драматические опусы не могли поколебать его). Державин нуждался в наследниках, в продолжателях и учениках, что подтверждается неоднократными «вручениями лиры»⁴. Но молодое поколение вступало на поэтическое поприще, не слушая наставлений. Жуковский не внял совету Державина «петь вслед русскому Пиндару», писал элегии и баллады. Опубликовав «Певца во стане», он вступил в область батальной лирики, в которой Державин чувствовал себя мастером. «Ученик» опередил «учителя». Необходимость восстановить *status quo*, обозначить позиции «старших» и «младших» на русском Парнасе стала одной из причин создания «Гимна лиро-эпического на прогнание французов из Отечества».

Еще современники Жуковского единодушно признали новизну «Певца во стане», его несходство с патриотическими одами. Позднее такое мнение было усвоено и исследователями, констатировавшими жанровое новаторство Жуковского,

его отход от привычных форм русской батальной поэзии. Необычность жанра «Певца» подтверждается невозможностью однозначного его определения: произведение определяли как «песнь», поэму, балладу, элегию, кантату, похвальную оду (свод мнений см.: [Янушкевич 1983: 16]). Так же противоречивы и суждения о поэтической традиции, повлиявшей на автора «Певца» (свод мнений см.: [Жуковский: I, 599]). Среди прочих возможных влияний была отмечена и одическая поэзия XVIII в. — Петров, Ломоносов, Державин. На влиянии последнего мы остановимся.

Особой удачей Жуковского, обусловившей популярность «Певца», было нахождение особого лирического регистра, «интимизация» военной темы. Сопряжение высокой одической темы и песенной лирики, например, иллюстрируется строфой о «деве красоты»:

О сладость тайныя мечты!
 Там, там за синей далью
 Твой ангел, дева красоты,
 Одна с своей печалью,
 Грустит, о друге слезы льет;
 Душа ее в молитве,
 Боится вести, вести ждет:
 «Увы! Не пал ли в битве?»
 И мыслит: «Скоро ль, дружный глас,
 Твои мне слышать звуки?
 Лети, лети, свиданья час,
 Сменить тоску разлуки» [Жуковский: I, 238–239].

Это внесение песенного и прямо балладного (сюжет «Людмилы» и «Светланы») элемента в торжественную лирику, действительно, давало ей новое звучание. Но обратим внимание на то, что таким принципиальным смешением разных стилевых и жанровых элементов отличается поэзия Державина в целом и в частности — его батальная лирика. В ней мы обнаружим ту же интимизацию военной темы за счет введения любовного сюжета, а также песенную (с «простонародным» и сказочным оттенком) образность и фразеологию.

В стихотворении «Осень во время осады Очакова» (1788) появляется лирический эпизод — описание «нежной супруги» героя:

Твоя супруга златовласа,
 Пленира сердцем и лицом,
 Давно желанного ждет гласа,
 Когда ты к ней приедешь в дом;

<...>

Спеши, супруг, к супруге верной;
 Обрадуй ты, утешь ее!

Она задумчива, печальна,
 В простой одежде и власы
 Рассыпав по челу нестройно,
 Сидит за столиком в софе;

И светлоголубые взоры

Ее всечасно слезы льют [Державин: I, 227–229].

«Пленира» здесь — реальное лицо, супруга Голицына, но в «Осени...» поэт придает ей обобщенные черты «чувствительной» лирической героини. Для Державина этот эпизод стихотворения (финальный) имеет принципиальный смысл: героиня «твердит то славу, то любовь», чье тождество в последних стихах подтверждено уравниванием любви и славы в поэзии:

Румяна Осень! — радость мира!

Умножь, умножь еще твой плод!

Приди, желанна весть! — и лира

Любовь и славу воспоет [Державин: I, 229].

Приведенный фрагмент державинского стихотворения дает достаточно четкую параллель к строфе Жуковского о «деве красоты» из «Певца». Параллель усилена и заявленным строфой ранее тождеством любви и славы:

Любви сей полный кубок в дар!

Среди борьбы кровавой,

Друзья, святой питайте жар:

Любовь одно со славой.

Приведенная параллель может не являться доказательством генетической связи, однако она подтверждает ориентацию Жуковского на Державина, включение в поэтику «Певца» приемов, которые были уже опробованы старшим поэтом. И, как мы можем предполагать, особенно заметной эта ориентация была для Державина, узнававшего «свои» приемы в поэтической манере Жуковского.

Указания на Державина в «Певце...» многочисленны и находятся на разных уровнях текста. Уже был отмечен комментаторами случай цитирования Жуковским старшего поэта в эпизоде, посвященном атаману Платову:

Хвала, наш вихорь-Атаман;
 Вождь невредимых, Платов!
 Твой очарованный аркан
 Гроза для супостатов.
 Орлом шумишь по облакам,
 По полю волком рыщешь,
 Летаешь страхом в тыл врагам,
 Бедой им в уши свисешь;
 Они лишь к лесу — ожил лес,
 Деревья сыплют стрелы;
 Они лишь к мосту — мост исчез;
 Лишь к селам — пышут селы.

Ср. в стихотворении «Атаману и войску донскому»:

На конь вскокнешь — конь тих, не нравен,
 Но вихрем мчится под тобой.
 По камню ль черну змеем черным
 Ползешь ты в ночь — и следу нет;
 По влаге ль белой гусем белым
 Плывешь ты в день — лишь струйка след;
 Орлом ли в мгле паришь сгущенной —
 <...>
 Почто ж вепря щетиночерна
 <...>
 Арканом не схватил поднесь? [Державин: II, 649–650]

Как мы видим, Жуковский прямо цитирует образы Державина, подражает и лексико-синтаксической организации его текста (короткие конструкции, часто делящие стих; обращение к герою, использование глагольных форм второго лица — единственный случай в «Певце», все остальные эпизоды — с обращениями к героям, но в третьем лице).

Наконец, «певец» прямо обращается к Державину. В поэме упомянуты два одописца, воспевавшие военные победы — Петров и Державин, причем именно второму посвящена целая строфа. Обращение к Державину вполне каноническое: «юный певец» ждет от него отзыва на современные победы, побужда-

ет его «грязнуть в струны». Именно Державин по характеру своего дарования должен воспеть «правых брань с злодейскими ордами», струны же «певца» — «незвучные». Образ певца у Жуковского построен на элегических формулах:

Доселе тихим лишь полям
 Моя играла лира...
 Вдруг выпал жребий: к знаменам!
 Прости, и сладость мира,
 И отчий край, и круг друзей,
 И труд уединенный,
 <...>
 Но буду ль ваши петь дела
 И хищных истребленье?
 Быть может, ждет меня стрела
 И мне удел — паденье.
 Но что ж... навеки ль смертный час
 Мой след изгладит в мире?
 Останется привычный глас
 В осиротевшей лире⁵.

Несмотря на видимое противопоставление «юного певца» «чадам Муз» («Так, братья, чадам Муз хвала!.. / Но я, певец ваш юный...»), в реплике хора они объединены, антитеза «старых и новых» в перспективе снимается:

Хвала возвышенным певцам!
 Их песни — жизнь победам;
 И внуки, внемля их струнам,
 В слезах дивятся дедам.

Жуковский, таким образом, декларировал преемственность «певца» по отношению к «старцу» с «голосом лебединым»⁶.

В глазах Державина «Гимн лиро-эпический», написанный спустя почти год после «Певца», отвечал на вызов Жуковского и закреплял — особенно своим финалом — отношения на русском Парнасе. Молодой поэт отдавал Державину должное и как бы заранее принимал на себя роль его наследника — еще до передачи лиры в «Гимне»⁷.

Однако реальное положение было иным. Для современников превосходство «Певца во стане...» было очевидным; ср., напр., отзыв А. Измайлова в письме к Грамматину, 13 января 1813 г.:

Державин, сказывают, написал какой-то славный гимн на наши победы. Я не думаю, однако, чтоб этот гимн мог сравниться с последними стихами Жуковского *Певец во стане русских воинов* (цит. по: [Державин: III, 137]).

По степени воздействия на читателей, по влиятельности, по роли в формировании патриотической риторики с «Певцом» не может сравниться никакое другое произведение, посвященное «славе 12-го года». Как нам кажется, это влияние заметно и в «Гимне», но что особенно примечательно — Державин пытался избежать его.

Наиболее показательный в этом смысле эпизод — отказ Державина «воспеть» всех героев, то есть отказ от организующего принципа «Певца». Жуковский избрал форму поэтической кантаты, не предполагающую сквозного сюжета, в определенном смысле «кумулятивную»⁸. Державин же пишет сюжетное произведение, которое не просто воспекает героев, а разъясняет смысл совершившихся событий, и поэтому в «Гимне» могут быть представлены лишь ключевые фигуры на театре военных действий:

Поправде, вечности лучей
Достойны войны наших дней.

<...>

Но как исчислить всех героев,
Живых и падших с славою средь боев?

Почтим Багратионов прах, —

Он жив у нас в сердцах! [Державин: III, 160]

В «Гимне» упомянуты, кроме Багратиона, лишь трое героев — Кутузов, Витгенштейн и Платов (чье описание отсылает к посвященному ему державинскому стихотворению, которое было процитировано в «Певце»). По нашему мнению, подчеркнутое расхождение Державина с Жуковским объясняется стремлением автора «Гимна» к эпичности (и как следствие — к эпической сюжетности) в противовес песенной лирике «Певца во стане».

Однако не везде воздействие Жуковского могло быть преодолено. Так же, как и в «Певце во стане», в «Гимне лиро-эпическом» появляются летящие тени в духе Оссиана:

Бежит <Наполеон>, — и несколько полков,
Летящих воздуха волнами,

Он видит теней пред очами
 Святых и наших праотцов,
 Которы в звездном их убранстве,
 Безмерной высоты в пространстве... [Державин: III, 147].

Особенно близко напоминает Жуковского эпизод с тенями полководцев:

И се, как въяве вижу сон,
 Ношуся вне пределов мира,
 Где в голубых полях эфира
 Витает вожей русских сонм.
 Меж ими там в беседе райской
 Рымникский, Таврский, Задунайский
 Между собою говорят... [Державин: III, 159].

Ср. в «Певце» полет над полками Святослава, Дмитрия Донского, Петра, Суворова:

Смотрите, в грозной красоте
 Воздушными полками,
 Их тени мчатся в высоте
 Над нашими шатрами... [Жуковский: II, 226].

Конечно, этот сюжетный эпизод не был изобретением Жуковского. В «Певце во стане» силен «оссианический» колорит⁹, а упомянутый мотив относится к числу заимствованных из поэм легендарного барда. В России Оссиан ассоциировался как раз с именем Державина, который в своих стихах «акклиматизировал» его на русской поэтической почве¹⁰. Отметим, что образ Державина в «Певце» стилизован под образ Оссиана — это старец с лирой, воспевающий былые сражения (ср. у современного исследователя: Макферсон «лепит образ поэта-мифа, наделяя его обликом то воина с копьем, мечом и щитом, то (по прошествии многих лет) седовласого старца с лирой, оплакивающего свое одиночество и вспоминающего битвы былых времен» [Вершинин: 159–160]). Но в сознании современников «Певца» и русская старина оформлялась «под Оссиана», а чертами шотландского барда наделялся и мифический Боян. Так что образ Державина у Жуковского освещался как бы двойным светом, в нем сливались черты двух великих лиро-эпических певцов.

Оссиановские мотивы и образы, как мы видим, являются общими для державинского «Гимна» и «Певца во стане» Жуковского. У последнего они служат отсылкой к более ранним произведениям Державина, указывают на «ученичество» Жуковского. Пользуясь поэтическими находками Державина и при этом апеллируя к «старцу», молодой поэт признавал его первенство в высокой лирике.

В «Гимне», по нашему мнению, «оссианизмы» могли уже вызывать ассоциацию с поэмой Жуковского как самым популярным и актуальным произведением эпохи Отечественной войны. Бывшие ранее одним из «знаков» державинской батальной лирики, эти детали теперь принадлежат иной поэтической традиции — традиции, задаваемой «Певцом во стане русских воинов».

Наконец, стиль «Гимна» Державина, чрезвычайно архаизирующий, представляется нам также реакцией на популярность поэмы Жуковского. «Песня» — неподходящий жанр для воспевания побед русского оружия, осмысляемых Державиным в возвышенно-мистическом ключе. Маститый поэт, когда-то превративший ломоносовскую оду в сюжетное стихотворение, допустивший в ней смешение разных стилистических регистров, теперь — в виду новой поэзии — возвращается к одической архаике. Это возвращение было в значительной степени инициировано кругом «Беседы любителей русского слова». Державин, поставленный главой круга, должен был доказать превосходство шишковского направления, превзойти карамзиниста Жуковского. Но возвращение оказалось, в общем, мало возможно: Державину никогда не давались стилистическая выдержанность. И в высоко-одическом контексте появляется в финале «Гимна» (как раз перед обращением к молодым поэтам) совершенно элегический фрагмент, напоминающий о грое «Вечера» Жуковского:

Но, солнце! мой вечерний луч!
Уже за холмы синих туч
Спускаешься ты в темны бездны,
Твой тускнет блеск любезный,
Среди лиловых мгlistых зарь
И мой уж гаснет жар... [Державин: III, 164].

Итак, Державин после знакомства с элегией Жуковского «Вечер» начинает свой поэтический диалог с ним, и «Гимн лиро-эпический» становится частью этого диалога, репликой в нем, равно и сочувственной, и полемической. Продолжая свою поэтическую линию, Державин в то же время усваивает и приемы школы «гармонической точности». Его творчество никогда не было рафинированным в своих теоретических установках: «школа» не превосходила собственно «поэзии», и поэтому усвоение «чужого» не разрушало державинскую поэтику.

Относительная неудача с патриотическим гимном 1813 года не остановила попыток Державина идти в ногу с новой литературой и с поэтической модой. В 1812–1813 гг. поэт пишет несколько баллад: «Жилище богини Фригги», «Новгородский волхв Злогор» и «Северный Амур» (две последние не были окончены). Их генезис описывал Я. Грот:

На этом поприще Жуковский предупредил Державина своими балладами: «Людмила» была написана в 1808 году, а «Светлана» в 1811. Именно этот пример мог привлечь на ту же стезю и Державина, который ни в одном роде поэзии не хотел уступать другим пальму первенства, к чему способствовал епископ (впоследствии митрополит) Евгений, который однажды, в письме 1809 г., советовал ему подражать Горацию во всем, «то есть, попытаться бы и в эпистоле и в сатире, дабы и в сем не уступить римскому певцу» [Державин: II, 120].

Опирались только на выкладки Грота было бы рискованно, но факт ориентации Державина в его балладах на новейшие произведения балладника-Жуковского можно доказать, если мы обратимся к балладе о новгородском волхве.

Державин начал писать эту балладу 13 марта 1813 г. в Петербурге, построив ее сюжет на некоторых преданиях и «мнимо-древних» (по Гроту: [Державин: II, 181]) стихотворениях. Имя Злогора появляется у поэта еще в «Жизни Званской» (1807), где оно упомянуто в связи с местной легендой о волхве, похороненном под холмом, на котором любил сидеть хозяин Званки. Теперь этот мифологический (точнее — мифический) персонаж приобрел свое сюжетное пространство.

Злогор, совершивший множество злодеяний при жизни, не может обрести покоя после смерти и скитается, совершая новые

и новые злодейства. Баллада, хотя и повествует исключительно о безобразиях и преступлениях героя, не лишена комизма:

Злогора душу взяли черти;
 Но слух так страшен был о нем,
 Что люди добрые, по смерти
 В гроб положивши ниц лицом,
 Так спрятали его в могилу,
 Чтоб им не вреден был тиран,
 Осинов кол ему вбив с тылу,
 Над ним насыпали курган.

Но он и по своей кончине
 Творил премножество проказ,
 Как переносится донныне
 О нем старух и баб рассказ:
 Плел басни, смуты, сеял шашни,
 Был жен посадничьих дружок,
 Летал в повалуши их, в башни,
 И вниз и вверх, как голубок.

В куту Кикиморой незримой
 Сидел он часто на печи;
 Весь ужин, к вечеру хранимой,
 Съедал, зубами скрипучи <...> [Державин: II, 184–185].

При жизни Злогор совершал гораздо более существенные злодейства: препятствовал крещению новгородцев, противился введению законов Ярослава, покровительствовал бунтовщикам Марфе Посаднице и Вадиму. По многим признакам державинская баллада напоминает литературные сказки екатеринской эпохи, но автор дает ей жанровое определение «баллада», ранее у него не встречавшееся. Появление такого определения, видимо, объясняется внезапной популярностью жанра, точнее — новой разновидности этого жанра, представленной балладами Жуковского. В январе 1813 г. в «Вестнике Европы» опубликована «Светлана», а двумя годами ранее в том же журнале была напечатана первая часть «Двенадцати спящих дев» — баллада «Громобой». Сюжет последней, как мы полагаем, и натолкнул Державина на мысль о балладной обработке местной легенды.

Но у Державина баллада приобретает свой особенный смысл: она становится политической сатирой. После поражения

Наполеона в Отечественной войне 1812 г. поэт начинает несколько стихотворений, в ироническом ключе изображающих французского императора. Это «Горе-богатырь» (в рукописи назван «романсом»), «Послание от Фортуны к Горю-богатырю» и «Северный Амур» (два последних известны в набросках). О них комментатор Державина пишет следующее:

Падение Наполеона, которое Державин несколько раз предсказывал, сильно возбудило деятельность его угасавшего таланта. Не довольствуясь стихотворениями, написанными им по этому поводу в духе торжественной лирики <...>, поэт, подчиняясь господствовавшему тогда в русском обществе настроению, видел в этом событии богатый предмет для разгула народного юмора, которым он сам обладал в значительной степени. Под влиянием этой идеи он несколько раз принимался создать <sic!> какое-нибудь шуточное произведение на низвержение грозного властителя [Державин: III, 531].

Мы хотим обратить внимание на незамеченное другими исследователями наблюдение Я. Грота: комические опыты Державина о Наполеоне составляют дополнение к высокоторжественному «Гимну лиро-эпическому». Развивая эту мысль, можем предположить, что такая «дополнительность» была в авторской интенции. Для Державина-классика, автора общепризнанных од на русские победы, создание «Гимна» было в своем роде необходимостью, официальной обязанностью. Высокий поэтический регистр не допускал излюбленных Державиным «низких» образов и просторечия. И эта линия уходит в новый для поэта жанр баллады. При этом державинская баллада приобретает определенный политический смысл, что мы покажем ниже.

Кроме «Злогора», к балладам у Державина отнесено оставшееся в рукописи стихотворение «Северный Амур» (1814):

Витязя облекшись в латы,
Галл, разбойник озорной,
Чтоб добычи взять богаты,
Дерзко в Русь взвился войной.
<...>

Но узрел лишь он, проклятый,
Красных дев там <в тереме> скрытый строй.
Слаше мед чем сотовой —

Уст их мнил он ароматы:
Бросился жар страстный свой
Им открыть...

Но Киргиз был за стеной:
Вдруг, спустя свой лук рогатый,
Плюнул в жабр ему стрелой
Северный Амур брадатый.
Разверзая зев трикраты
И извергнув кровь рекой,
Западный Амур пернатый
Пал, шатаясь, вниз главой
Пред казацкой бородой [Державин: III, 533].

По нашему мнению, сходство с балладой о Злогоре здесь вполне очевидно. Обе «баллады» сказочные и одновременно аллюзионные, обе используют мифологические образы и мотивы, обе выдержаны в «простонародном» стиле. Обратив внимание на актуальный жанр, Державин наполнил его своим содержанием — не лирическим, а политическим.

Кроме перечисленных выше «Злогора», «Жилища богини Фригги» и «Северного Амура», поэт назвал балладой стихотворение «На возвращение императрицы Елисаветы Алексеевны из чужих краев, ноября 30 дня 1815 года» [Державин: III, 229]. Жанровое определение в рукописи снабжено пояснением — «баллада или застольная песнь». В одно время с балладами появляется у Державина и несколько «романсов», не похожих на традиционные произведения в этом жанре. Романсами названы в рукописи «Царь-девица» (1812) и «Горобогатырь», сюжетно и стилистически весьма сходные с державинскими балладами и также с политическим подтекстом. Это ставит вопрос об авторской трактовке жанровых границ баллады и романса.

Комментарии к вопросу мы находим у Грота, приводящего высказывания как самого поэта, так и его собеседника Евгения Болховитинова. Он отмечал, что смешение двух названных жанров свойственно не только Державину, а эпохе в целом, и в доказательство привел их описание в теории Эшенбурга (см. Примечания Грота к «Царь-девице» [Державин: III, 117–121], а также [Грот: 614]). Эшенбург объединял балладу и романс под общим определением песни, от других разновидностей

песни их отличает смешанная природа: по содержанию они относятся к повествовательной поэзии, по форме — к лирической. Различие между балладой и романсом Эшенбург видел в характере основного происшествия: в первой оно трагическое, во втором комическое. Я. Грот считает, что Державин разделял такое понимание двух жанров, однако мы видим, что тот же «Северный Амур» лишен какого бы то ни было «трагизма» — и, соответственно, предположения Грота не вполне справедливы.

Скорее мы можем согласиться с другим высказыванием Я. Грота, сближающим державинские опыты баллады и романа с «народной поэзией». Судя по имеющемуся материалу, Державин разрабатывал эти жанры, отталкиваясь от сборников Чулкова, Попова и Ключарева. В «Рассуждении о лирической поэзии» он писал:

У нас из славянского баснословия, сказок и песен, древних и народных, писанных и собранных гг. Поповым, Чулковым, Ключаревым и прочими <...>, много заимствовать можно чудесных происшествий. <...> Но относительно древних песней, изданных г. Ключаревым, <...> то в них нет почти поэзии, <...> они одноцветны и однотонны. В них только господствует гигантск, или богатырское хвастовство, как в хлебосольстве, так и в сражениях, без всякого вкуса.

Из переписки же Державина с Евгением Болховитиновым 1809 г. можно заключить, что поэт считал «древние русские стихотворения» (из сборника Ключарева) «северными балладами или романсами».

Именно популярность немногочисленных еще (к 1812–13 гг.) баллад Жуковского побуждала Державина оспорить его трактовку жанра. В представлении автора «Злогора» баллада подразумевает «народность» (прежде всего в сюжете и стиле), повествовательность и, вероятно, наличие «аллегии» (т.е., морали или скрытого смысла). Конечно, отличия от баллады в варианте Жуковского здесь очевидны. «Народность» стиля Державина обнажала комический потенциал жанра. Злогор с этой точки зрения представляется пародией на Громобоя, хотя такая авторская интенция вряд ли существовала (единственная пародия Державина — на собственное стихотворение: «Каша золотая...» пародирует «Пчелку»). Таким образом, про-

изведения Державина в балладном и романсном жанрах вписываются в русло «антижуковской» полемики.

Здесь можно отметить необычное явление: «домашняя поэзия» Жуковского («долбинские стихотворения» прежде всего; см., напр.: [Фрайман 2002: 97–108]) разительно напоминает баллады и романсы Державина с их стилистическими контрастами, совмещением поэтической лексики и бытовых сюжетов и «галиматьей». Очевидно, что Жуковский не мог знать многих из них («долбинские стихотворения» относятся преимущественно к 1814 г., а «Злогор» и «Царь-девица» были опубликованы позже, неоконченные опыты вообще не публиковались). Тем более необходима интерпретация такого сходства, которое требует дальнейшего исследования. Мы пока можем предположить, что поэтика Державина с точки зрения младших карамзинистов давала материал для обыгрывания и пародирования (прежде всего, в плане поэтической стилистики и грамматики — вспомним здесь отзыв Пушкина о Державине). Поэтому шуточная, игровая, «домашняя» поэзия, в которой Жуковский позволял себе нарушать законы «гармонической точности», могла соответствовать вполне серьезной поэтической практике Державина. Более глубокое сопоставление позволит уточнить наши предположения.

Итак, обращение к проблеме творческих взаимоотношений Державина и Жуковского позволяет сделать нам некоторые заключения. В начале 1810-х Державин оказывается в парадоксальной ситуации, когда еще не переданная им формально «лира» уже подхвачена Жуковским, а сам признанный первый поэт смещен с вершины русского Парнаса. Пытаясь вернуть свое первенство, «певец Фелицы» вступает в поэтический диалог с младшим поэтом и осваивает новые для себя формы творчества. Диалог поддерживает и Жуковский, признающий свое ученичество по отношению к Державину. Однако попытки автора «Злогора» и «Гимна лиро-эпического» сохранить свое положение первого поэта оказываются невостребованными, и вчерашние открытия в новой литературной ситуации представляются архаикой, а попытки новаторства пародией. Ход культурной истории не позволял Державину уйти общей судьбы «певцов былых сражений».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В частности, Державин пишет:

Согласитесь, м.г. мой, что таковой поступок не совсем совестен. Нигде не позволяется похищать чужие труды и обогащаться на счет ближнего. В рассуждении чего прошу покорно отписать к нему, чтоб он, окромя уже напечатанных в двух частях, не изволил впредь моих сочинений печатать и выдавать в свет совместно с другими. Ежели не благоугодно будет ему принять сего моего совета, то я принужденным найдусь просить правительствво, чтоб и напечатанные отобраны были и проданы в пользу казенных ученых институтов» (цит. по: [Грот: 617]).

² Не вполне определенно Грот относит «передачу лиры» к периоду после создания Жуковским «Певца во стане...»: «Державин, отдавая полную справедливость высокому таланту “певца во стане русских воинов” <...> набросал на одной из своих рукописей четверостишие...» [Грот: 619].

³ Намек слишком прозрачный: Державин впервые выступил в печати в 1773 г., будучи 30 лет от роду, а известность пришла к нему после оды «К Фелице» (1782).

⁴ Ю. Н. Тынянов проницательно связал державинский поиск поэтических наследников с поиском наследников номинальных: у Державина не было детей, и он неоднократно предлагал выбранным им людям унаследовать его фамилию («имя» не должно было умереть во всех смыслах; [Тынянов: 368–369]).

⁵ Ср. в «Вечере» (1806):

Мне рок судил: брести неведомой стезей,
 Быть другом мирных сел, любить красы природы,
 Дышать под сумраком дубравной тишиной
 И, взор склонив на пенны воды,
 Творца, друзей, любовь и счастье воспевать.
 <...>
 Так, петь есть мой удел... но долго ль?.. Как узнать?..
 [Жуковский: I, 77–78].

⁶ Эту поэтическую деталь можно расценивать как отсылку к державинскому «Лебедю» (1804).

⁷ Здесь несущественен вопрос о датировке четверостишия «Тебе в наследие, Жуковский...», потому что оно, вне зависимости от времени создания, осталось в черновиках Державина и широкой публике не могло быть известно.

⁸ Действительно, «Певец» дополнялся отдельными эпизодами в ходе своей творческой истории, сюжетная композиция этим не нарушалась.

- ⁹ Это у Жуковского не первый опыт приобщения к оссианической традиции, применительно к военной теме она использована еще в 1806 г., в «Песни барда над гробом славян-победителей» (с тем же мотивом явления теней). Фигура Карамзина здесь также важна, но карамзинское увлечение Оссианом было недолгим, и к концу 1790-х отзывы о шотландском барде приобретают даже иронический оттенок (см. об этом: [Левин: 512]).
- ¹⁰ Ю. Д. Левин в статье «Оссиан в России» отметил, что свой перевод «Сельмских песен» Карамзин посвятил именно Державину, что указывает, по разделяемому нами мнению исследователя, на очевидную для современников связь его с оссианизмом [Левин: 511]. Державин переводил Оссиана (1794 — поэма «Карик-тура»), но существеннее то, что он усвоил образность его поэм. Ю. Д. Левин отмечает влияние Оссиана в одах «На взятие Варшавы», «На взятие Измаила», «На победу в Италии», «На переход Альпийских гор», стихотворении «На кончину Ольги Павловны», но более всего — в оде «Водопад» [Левин: 509–511].

ЛИТЕРАТУРА

- Державин: *Державин Г. Р.* Сочинения / С объяснительными прим. Я. Грота. СПб., 1868–1878.
- Жуковский: *Жуковский В. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1999–2000. Т. 1–2.
- Вершинин: *Вершинин И. Г.* Оссиан: поэт-миф, созданный Макферсоном // Вестник ОГУ: Гуманитарные науки. Романо-германская филология. 2002. № 6.
- Грот: *Грот Я.* Жизнь Державина. М., 1997.
- Западов: *Западов В. А.* Гаврила Романович Державин: Биография. М., 1965.
- Левин: *Левин Ю. Д.* Оссиан в России // Макферсон Дж. Поэмы Оссиана. Л., 1983.
- Серман: *Серман И. З.* Державин. М., 1958.
- Тынянов: *Тынянов Ю. Н.* Пушкин. Л., 1976.
- Фрайман 2002: *Фрайман Т.* Творческая стратегия и поэтика В. А. Жуковского (1800-е – начало 1820-х годов). Тарту, 2002.
- Фрайман 2004: *Фрайман Т.* Об одном случае скрытой литературной полемики (Жуковский в «Жизни Званской» Державина) // Лотмановский сборник. 3. М., 2004. С. 59–68.
- Янушкевич: *Янушкевич А. С.* Жанровый состав лирики Отечественной войны 1812 года и «Певец во стане русских воинов» В. А. Жуковского // Проблемы метода и жанра. Томск, 1983. Вып. 9.

«ЯСНЫЙ ВЕЧЕР ЖИЗНИ»:

Из комментариев к критическим текстам
В. А. Жуковского в «Вестнике Европы»

МИХАИЛ ВЕЛИЖЕВ

В первом номере «Вестника Европы» за 1808 г. в «Письме из уезда к Издателю» Жуковский, ставший в это время единственным издателем «Вестника», писал об одном из аспектов новой политики журнала:

<...> и я и всякий истинно русский были бы, конечно, рады, когда бы какому-нибудь доброму человеку пришла счастливая мысль подслушать, записать и напечатать в «Вестнике» некоторые монологи Силы Андреевича Богатырева, которого теперь надобно искать не на Красном крыльце, а, верно, в каком-нибудь уединении, где в недре семейства, довольный самим собою, наслаждается он *ясным вечером* жизни, работает в саду, рассказывает детям о прежних своих подвигах, учит их добру и привязанности к земле русской и часто, может быть, покоясь один под древним прародительским дубом, разговаривает с самим собою о том и о другом... Но, виноват! Я отклонился от материи; люблю помечтать; на старости лет бываю иногда ребенком¹.

I.

Выражение «*ясный вечер* жизни» было выделено Жуковским курсивом. В соответствии с распространенной в то время практикой цитации, автор таким образом помечал включение чужого слова в собственный текст. Как представляется, можно довольно точно установить генеалогию данной метафоры. Образ спокойной старости восходил к начальным строкам известной басни Ж. Лафонтена «Филемон и Бавкида» (“*Philémon et Baucis*”, двенадцатая книга, басня XXV-я):

Ni l'or, ni la grandeur ne nous rendent heureux;
Ces deux Divinités n'accordent à nos vœux

Que des biens peu certains, qu'un plaisir peu tranquille:
 Des soucis dévorants c'est l'éternel asile;
 Véritables Vautours, que le fils de Japet
 Représente enchaîné sur son triste sommet.
 L'humble toit est exempt d'un tribut si funeste
 Le Sage y vit en paix, et méprise le reste;
 Content de ces douceurs, errant parmi les bois,
 Il regarde à ses pieds les favoris des Rois;
 Il lit au front de ceux qu'un vain luxe environne
 Que la Fortune vend ce qu'on croit qu'elle donne.
 Approche-t-il du but, quitte-t-il ce séjour,
 Rien ne trouble sa fin, c'est *le soir d'un beau jour*².

Оборот “le soir d'un beau jour” нередко использовался как русскими, так и французскими писателями, подчас с прямым указанием на авторство Лафонтена³. Так, Н. М. Карамзин в «Письмах русского путешественника» подобным же образом охарактеризовал старость немецкого писателя Х. Ф. Вейсе:

Наконец я с ним простился. «Путешествуйте щастливо, сказал он, и наслаждайтесь всем, что может принести удовольствие чистому сердцу! Однакож я постараюсь еще увидеться с вами в Лейпциге». — А вы наслаждайтесь ясным вечером своей жизни! сказал я, вспомнив ла-Фонтенов стих: *Sa fin* (т.е. конец мудрого) *est le soir d'un beau jour* — и пошел от него, будучи совершенно доволен в своем сердце⁴.

Еще один пример уподобления старости ясному вечеру жизни находим в статье близкого друга Жуковского А. И. Тургенева «О возрастах человеческих»:

Наконец почтенная глава его украшается сединами; дети радуют его, и “*Sa fin est le soir d'un beau jour*.

La Fontaine”⁵.

В русской поэзии начала XIX в. встречались и другие случаи употребления этой метафоры⁶, и она легко опознавалась читателями как цитата из басни Лафонтена «Филемон и Бавкида». Наиболее известный перевод выражения “le soir d'un beau jour” принадлежал Карамзину и несколько отличался от французского оригинала⁷. Именно карамзинский вариант и воспроизвел в «Письме из уезда к Издателю» Жуковский.

II.

Сила Богатырев, таким образом, именовался мудрецом, в тишине и покое доживающим свою праведную и разумно проведенную жизнь. Внешне все выглядело весьма уважительно: одна литературная маска (Стародум, от лица которого произносилась реплика) выносила вполне благожелательное суждение о другой (Богатыреве). Богатырев же в сознании читателей, особенно московских и петербургских, был неразрывно связан с его «изобретателем» — Ф. В. Ростопчиным. Если вспомнить биографию Ростопчина, то описание уединенной жизни Богатырева обретает новый смысл.

Мы имеем в виду не столько давнюю опалу Ростопчина еще времен павловского царствования, сколько обстоятельства минувшего, 1807-го года. Тильзитский мир с французами поделил этот год надвое, резко изменив соотношение политических и идеологических сил в стране. Ростопчин, опубликовавший в мае того же года «Мысли вслух на Красном крыльце», стал заметной фигурой в стане радикальных противников не только мира с Наполеоном, но и вообще влияния французской культуры на русские умы.

Договор с ненавистным французским императором заставил «славенофилов» на время уйти с политической сцены. Отношения с властью у представителей этого направления заметно ухудшились: А. С. Шишков был обвинен в распространении антифранцузских стихов⁸, Г. Р. Державин лишился доверия Александра I⁹ и, недовольный происходящим при дворе, писал эпиграммы на новых приближенных русского монарха¹⁰. В схожей ситуации оказался и Ростопчин.

Между тем, тот же Державин уже находился в «сельском уединении»: в августе 1807 г. в «Вестнике Европы» было опубликовано его стихотворение «Евгению. Жизнь Званская». Хронологически описываемые в тексте события приходились на весну 1807 г. Однако представленные на суд публики после Тильзитского мира, стихи прочитывались как реакция Державина на новую опалу. Поэт предпочитал уединенную жизнь в деревне придворному обществу и наслаждался «горацианской» идиллией на лоне русской природы¹¹.

На Шишкова в «Письме из уезда к Издателю» намекал сам Жуковский. Фраза «когда бы какому-нибудь доброму челове-

ку пришла счастливая мысль подслушать, записать и напечатать в «Вестнике» некоторые монологи Силы Андреевича Богатырева» отсылала читателей ко второму — майскому — изданию «Мыслей вслух на Красном Крыльце» (1807). Впервые «Мысли вслух» появились тремя месяцами ранее и были с исправлениями опубликованы Шишковым без ведома Ростопчина. Раздосадованный Ростопчин вскоре перепечатал свой текст, дополнив его соответствующими пояснениями — в приложении «Письмо Силы Андреевича Богатырева к одному приятелю в Москве» автор так описывал первую публикацию:

многие честные люди по милости своей не оставляют, а как подслушали, что у меня в голове бродило, то это, право, диковинка <...> Подслушивать охотников много и слушать-таки есть, а слушаться мало¹².

«Мысли вслух» были напечатаны почти небывалым по тем временам тиражом¹³ и после Тильзита стали еще популярнее. В этом контексте роль подслушивающего монологи Богатырева должна была прочно ассоциироваться с Шишковым как издателем «Мыслей вслух» и одним из идеологов партии «славнофилов».

Кроме того, намек на Шишкова выглядел логично и в контексте последних публикаций «Вестника Европы». В 24-м номере «Вестника» за 1807 г. появился ответ Шишкова еще одной литературной маске — Луке Говорову. Под этими именем и фамилией скрывался прежний издатель «Вестника» — М. Т. Каченовский. В апрельском номере журнала (1807 г.) он напечатал «Письмо города N.N. в столицу» (за подписью: Лука Говоров; С. 283–306), где, разбирая сочинения уже покойного на тот момент П. И. Макарова, защищал и прямо цитировал Шишкова. В «Письме» Говорова адвокатом Шишкова выступал пожилой асессор, прежде долго учившийся в Киевской академии. По убедительному утверждению Г. В. Зыковой, Каченовский «намеренно придал персонажу черты собственного литературного образа <...> и даже некоторые свои анкетные данные («асессор» — наблюдение К. Ю. Рогова)¹⁴. В ответной статье Шишков соглашался с критикой Каченовским Макарова и порицал увлечение молодых дворян вредной, с его точки зрения, французской литературой.

Свою статью Шишков закончил так: «если бы случилось нам с господином ассессором быть вместе и почаще сотрудничать, то может быть осталось бы весьма немного такого, в чем бы мы не согласились»¹⁵. Автор «Рассуждения о старом и новом слоге» открыто приглашал «Вестник Европы» к дальнейшему сотрудничеству на почве борьбы с «карамзинским» направлением в литературе. Жуковский был вынужден дистанцироваться от шишковского предложения.

Ростопчин, Державин и Шишков до Тильзитского мира, при всей несхожести их суждений по конкретным вопросам, составляли литературное ядро «прорусской» партии¹⁶, и все они оказались в опале сразу после заключения мира с Наполеоном. Жуковского этот факт мог волновать лишь потому, что с января 1808 г. эта группа могла обрести серьезного журнального союзника — антипода «Вестника Европы», новое издание С. Н. Глинки «Русский Вестник».

Глинка, прежде печатавшийся в «патриотических» журналах («Друг просвещения» и «Вестник Европы» первой половины 1807 г.), наконец решился на самостоятельное издание. И момент для начала своей деятельности на этом поприще он выбрал удивительно расчетливо. Он постарался занять утраченную «Вестником Европы» позицию, апеллируя к гражданским чувствам подписчиков, а не к их литературным пристрастиям. В октябре и ноябре 1807 г. в «Московских ведомостях» Глинка объявил о желании издавать журнал «для русских»¹⁷, где бы печатались только отечественные авторы¹⁸. Во второй половине 1807 г. такая тактика гарантировала успех у недовольной Тильзитским миром части публики. Ростопчин, как мы это знаем из «Записок» самого Глинки, активно поддержал новое издание¹⁹. В его планы меньше всего входила уединенная старость.

Позиции двух «славенофилов» не были идентичными, однако «Русский вестник» благодаря политике его издателя вначале воспринимался как логичное продолжение «патриотической» деятельности Силы Богатырева. Ростопчин и Глинка, таким образом, олицетворяли собой патриотическое направление в словесности и журналистике, с характерной установкой на деление текстов по «национальному признаку». Еще до

выхода первого номера «Русского вестника» Глинка репрезентировал себя в обществе как последователя Ростопчина²⁰.

И Глинка, и Жуковский в первой половине 1807 г. являлись постоянными авторами «Вестника Европы» М. Т. Каченовского, издания с четко выраженной официозной антифранцузской линией. В этом отношении русский «Вестник» оказывался прямым наследником «Вестника» европейского. Издание Глинки занимало идеологическую нишу, пустовавшую со времени заключения Тильзитского мира и в пост-тильзитских условиях гарантирующую быстрый успех.

Жуковский, несомненно, был хорошо осведомлен о планах Глинки. Он наверняка читал объявления в «Московских ведомостях», а также мог знать о встречах Глинки и Ростопчина в московском доме А. С. Небольсиной в конце 1807 г.²¹ Кроме того, «Русский вестник» должен был издаваться в типографии П. П. Бекетова, двоюродного брата И. И. Дмитриева, к которому, в свою очередь, был близок Жуковский. У его «Вестника Европы» появлялся активный конкурент, успех которого был с легкостью прогнозируем. Программе Глинки надо было противопоставить свою журнальную позицию.

Оценку Жуковским «национального» принципа в формировании периодического издания: «Конечно, приятно было бы в русском журнале находить одно русское, собственное, не занятое; но можно ли этого требовать?»; целью журналиста должно быть «удовольствие» публики, «занятие благородное и не пустое» — именно поэтому: когда «своего» нет, то можно печатать и «чужое»²² — можно рассматривать как прямой ответ на осенние декларации Глинки. Кроме того, Жуковский возражал издателю «Русского вестника» с помощью прямой цитаты из Карамзина:

Жуковский: «Самый обширный ум должен ограничить себя некоторым только числом предметов, а первое достоинство журнала — разнообразие; как же хотеть, чтобы журналист умел говорить обо всем и с одинаковою приятностью?»²³.

Карамзин: «Сочинять журнал одному трудно и невозможно; достоинство его состоит в разнообразии, которого один талант (не исключая даже и Вольтерова) никогда не имел. Но разнообразие приятно хорошим выбором...»²⁴.

Характерно, что свое издательское кредо Жуковский формулировал через отсылку к известнейшему тексту Карамзина — «Письмам русского путешественника», символизирующему собой интеллектуальное единство русской и европейской культур. Полемическая заостренность Глинки казалась Жуковскому несвоевременной, так как русская литература была еще молода: «мы еще не Крезы в литературе», — писал Жуковский в «Письме из уезда к Издателю»²⁵. Следовало, подобно Карамзину, приобщать русскую публику к благам европейской цивилизации, но при этом не забывать и об отечественных материалах. Вопреки конъюнктуре, Жуковский последовательно отстаивал свои издательские принципы. В течение первой половины 1808 г. в журнале почти не публиковались большие политические статьи, не появлялись и материалы по русской истории²⁶. В остальном, Жуковский соблюдал принцип разнообразия: в «Вестнике Европы» печатали как русских, так и иностранных авторов²⁷.

В «Письме из уезда к Издателю» Жуковский, не называя имен (за исключением Силы Богатырева), открыто ни от чего не отказываясь и поэтому, как и Карамзин, не ввязываясь в журнальную полемику, четко определил свою позицию в отношении возможного конкурента. Ростопчин, Глинка, Шишков и вообще все сторонники «славенофильской» партии должны были, по мысли Жуковского, не издавать журнал, а безмятежно почивать на лаврах в своих сельских имениях. Именно в этом и состоял смысл столь детализированных «мечтаний» Стародума²⁸.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Жуковский В. А. Письмо из уезда к Издателю // Жуковский В. А. Эстетика и критика. М., 1985. С. 161–162; курсив автора.

² *La Fontaine J. Oeuvres complètes. I. Fables, contes et nouvelles.* Paris, 1991. P. 503. Перевод:

Ни золото, ни знатность не делают нас счастливыми; два эти божества даруют нашим желаниям лишь ненадежные блага, лишь беспокойную радость: вечное убежище пожирающих тревог; настоящих хищников, терзающих сына Япета прикованного к его скорбной скале. Скромная же кровля свободна от столь зловещей дани, мудрец живет здесь в спокойствии, и презирает все прочее;

довольный сей благодатью, бродящий средь дерев, он видит у своих ног любимцев королей; он читает на челе тех, кого окружает тщетная роскошь, что Судьба продает то, что, как полагают, она дарует. Приближается ли он к концу, покинет ли он сие пристанище, ничто не тревожит его старость, это вечер прекрасного дня.

Сюжет был взят Лафонтеном из третьей книги «Метаморфоз» Овидия (ст. 620–724), процитированный отрывок принадлежал самому Лафонтену. Курсив наш. — М. В.

Напр., Мармонтель в своем ответе на речь Лагарпа, произнесенную при вступлении во Французскую Академию, так описывал герцога де Сент-Эньяна:

Naissance, dignités, richesses, emplois glorieux à remplir, tous ces biens que l'ambition recherche avec tant de fatigue, accumulés sans peine sur un siècle de vie, & cette vie honorablement couronnée par une saine & tranquille vieillesse: tel a été le partage de M. le Duc de Saint-Aignan; & soit qu'on pense à l'inaltérable sérénité de son âme, soit que l'on considère la pureté, le calme, la douce égalité du cours de ses longues années, c'est bien de lui que l'on peut dire ce que la Fontaine a dit du Sage: sa fin est le soir d'un beau jour

(Réponse de M. Marmontel, Chancelier de l'Académie Française, au Discours de M. de la Harpe // Discours prononcés dans l'Académie Française, le Jeudi XX Juin. M.DCC.LXXVI. à la réception de M. De La Harpe. Paris, M.DCC.LXXVI [1776]. P. 21–22). Перевод:

Рождение, чины, богатства, славные подвиги, все сии блага, коих честолюбие с таким трудом домогается, накоплены без труда почти за столетие жизни, и сия почтенная жизнь увенчана лишенной тревог, тихой старостью: такова участь герцога Сент-Эньяна; и размышляя о неизменном спокойствии его души и взирая на ее чистоту, умиротворенность, на приятную ровность хода его долгих лет, именно о нем можно сказать то, что Лафонтен сказал о Мудреце: *его старость есть вечер прекрасного дня.*

Еще один характерный пример популярности метафоры, введенной Лафонтеном, находим в «О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями» Ж. де Сталь («De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales», 1800). Говоря о чувствительности латинских поэтов, Сталь в качестве доказательства своего тезиса процитировала «Метаморфозы» Овидия — рассказ о Филемоне и Бавкиде. Затем она обратилась к «Энеиде» Вергилия и привела небольшой фрагмент из восьмой книги (ст. 572–583), где повествовалось о прощании отца с сыном, готовым уйти на войну. Фрагмент заканчивался так: «<...> toi mon enfant, toi la seule volupté du soir de ma vie, qu'il me soit

permis de mourir, de peur qu'un messenger cruel ne déchire mon cœur <...>". Здесь же был указан и латинский оригинал: "Dum te, care puer, mea sera et sola voluptas, Complexu teneo: gravior ne nuntius aures vulneret" (*Madame de Staël. De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales. Genève; Paris, 1959. T. I. P. 116–117*). Сталь заменила «позднюю и единственную радость» на «единственную радость вечера моей жизни» и сделала это, вероятно, под влиянием именно «Филемона и Бавкиды» Лафонтена. Остается сказать, что само выражение «вечер жизни» восходит к двадцать второй главе «Поэтики» Аристотеля:

Quelquefois même on ajoute la chose à laquelle se fait le rapport, & qu'on met à la place de celle qui est propre. Par exemple, la coupe est à Bacchus ce que le bouclier est à Mars, on dira donc en parlant d'une coupe, *que c'est le bouclier de Bacchus*. Ou encore, le soir est au jour, ce que la vieillesse est à la vie, on dira donc en parlant du soir, *que c'est la vieillesse du jour*, & en parlant de la vieillesse, *que c'est le soir*, ou selon l'expression d'Empédocle, *que c'est le couchant de la vie*

(*La Poétique d'Aristote, contenant les Règles les plus exactes pour juger du Poème Héroïque, & des Pièces de Théâtre, la Tragédie & la Comédie. Traduites en françois, avec des Remarques Critiques sur tout l'Ouvrage. Par Mr. Dacier. Amsterdam, M.DC.XCII [1692]. P. 360; см. также этот параграф «Поэтики» в парижском издании перевода Дасье (1692) на страницах 340–341*). Перевод:

Иногда даже принято прибавлять предмет, с которым делается сравнение, и ставить его на место настоящей вещи. Например, чаша для Вакха есть то же, что щит для Марса, говоря о чаше, скажут поэтому, *что это щит Вакха*. Или еще, вечер для дня есть то же, что старость для жизни, говоря о вечере, скажут поэтому, *что это старость дня*, и говоря о старости, *что это вечер*, или по выражению Эмпедокла, *закат жизни*.

⁴ Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Л., 1987. С. 68; письмо от 17 июля 1789 г.

⁵ Тургенев А. О возрастах человеческих // Иппокрена, или Утехи Любословия на 1799 год. 1799. Ч. 4. С. 241–243.

⁶ И. И. Дмитриев, упустив этот стих в своем «вольном» переводе «Филемона и Бавкиды» («...Смерть в ужас и тоску души его <мудреца. — М. В.> не вводит: / То солнце после дня прекрасного заходит» (*Дмитриев И. И. Сочинения и переводы И. Д. М., 1805. С. 52*), все-таки включил его в переложение на русский язык басни Флориана «Калиф» (*Le Calife*). У Флориана речь шла о бедном старике, чья мирная хижина находилась в непосредственной близости от роскошного дворца калифа:

Là, content du petit produit
 D'un grand travail, sans dette et sans soucis pénibles,
 Le bon vieillard, libre, oublié,
 Couloit des jours doux et paisibles;
 Point envieux, point envié

(Fables de J. P. Florian. Paris, L'An III de la République [1794]. P. 47; Livre I, Fable VIII; перевод: «Здесь текли спокойные и мирные дни доброго старика, довольного малым достатком от тяжкого труда, не имевшего ни обязанностей, ни утомительных хлопот, свободного, забытого, никому не завидовавшего и не подвергавшегося зависти»). Дмитриев перевел этот фрагмент иным образом, постаравшись употребить, как ему казалось, более подходящее и изящное выражение:

Согбенный старостью ремесленник в ней <хижине> жил;
 Однако он еще по мере сил трудился,
 Ни злых, ни совести нимало не страшился
 И тихим вечером своим доволен был

(Дмитриев И. И. Указ. соч. С. 41).

- ⁷ Чтобы быть точным: “le soir d'un beau jour” — это не «ясный вечер жизни», но «вечер прекрасного дня».
- ⁸ Записки, мнения и переписка адмирала А. С. Шишкова. Берлин, 1870. Т. 1. С. 96–98.
- ⁹ *Державин Г. Р.* Записки. М., 2000. С. 269–270.
- ¹⁰ Напр., на Румянцевых. См.: Выдержки из дружеских писем Евгения (впоследствии митрополита Киевского) к воронежскому приятелю его Василию Игнатьевичу Македонцу // Русский архив. 1870. Стлб. 859.
- ¹¹ О том, почему Жуковский должен был внимательно прочесть «Евгению. Жизнь Званская», см.: *Фрайман Т.* Об одном случае скрытой литературной полемики (Жуковский в «Жизни Званской» Державина) // Лотмановский сборник. 3. М., 2004. С. 59–68.
- ¹² *Ростопчин Ф. В.* Письмо Силы Андреевича Богатырева к одному приятелю в Москве // Ростопчин Ф. В. Ох, французы! М., 1992. С. 153.
- ¹³ Семь тысяч экземпляров. См.: *Овчинников Г. Д.* «И дышит умом и юмором того времени...» // Ростопчин Ф. В. Ох, французы! М., 1992. С. 8–9; *Meunieux A.* La littérature et le métier d'écrivain en Russie avant Pouchkine. Paris, 1966. P. 43–44.
- ¹⁴ *Зыкова Г. В.* Журнал Московского университета «Вестник Европы» (1805–1830): Разночинцы в эпоху дворянской культуры. М., 1998. С. 72.
- ¹⁵ Вестник Европы. 1807. № 24. С. 267.

- ¹⁶ См.: Зорин А. Л. Кормя двуглавого орла... Русская литература и государственная идеология в последней трети XVIII – первой трети XIX века. М., 2001. С. 185–186; *Altshuller M. An Unknown Poem by A. S. Shishkov // Oxford Slavonic Papers. New series. 1982. Vol. XV. P. 95–97.*
- ¹⁷ Московские ведомости. 1807. № 85 (23 октября, среда), особенный лист; Московские ведомости. 1807. № 93 (20 ноября, среда). С. 1905.
- ¹⁸ Там же. К объявлению было приложено содержание первого номера «Русского вестника».
- ¹⁹ Записки Сергея Николаевича Глинки. СПб., 1895. С. 221–222. См.: Тихонравов Н. С. Указ. соч. С. 370.
- ²⁰ Записки Сергея Николаевича Глинки. С. 221–222.
- ²¹ Там же.
- ²² Жуковский В. А. Указ. соч. С. 161.
- ²³ Там же.
- ²⁴ Карамзин Н. М. Письмо к Издателю // Карамзин Н. М. Избранные статьи и письма. М., 1982. С. 77; впервые: Вестник Европы. 1802. № 1.
- ²⁵ Жуковский В. А. Указ. соч. С. 161. Это также прямая цитата из Карамзина — см.: Карамзин Н. М. К Читателям Вестника // Вестник Европы. 1802. № 23. С. 228–229.
- ²⁶ Первый исторический материал 1808 г. был опубликован только в 15 номере (август): С. Н. Русский анекдот: Письмо к Издателю из Ревеля (С. 202–206).
- ²⁷ Из русских отметим, кроме самого Жуковского, А. Ф. Мерзлякова, А. Ф. Воейкова, В. Л. Пушкина, Ю. А. Нелединского-Мелецкого, из иностранных – мадам Жанлис, Ж.-Ж. Руссо, Ф. Шатобриана, С. Р. Н. Шамфора, А. Ф. Коцебу, Ф. Шиллера, К. М. Виланда, К. Гарве, К. Ф. Морица.
- ²⁸ Мы приносим искреннюю благодарность А. Р. Курилкину за помощь при подготовке настоящей статьи.

К СЮЖЕТУ О ПАНЕ ТВАРДОВСКОМ (контексты «киевской» баллады Жуковского)

ИННА БУЛКИНА

Эта статья — часть работы о сюжетах и топосах т.н. «киевского текста», литературного комплекса, сложившегося в первой половине XIX в., и так или иначе связанного с киевскими историческими и квазиисторическими реалиями.

Сюжетология неотделима от жанровой истории, и мы проследим развитие «сказочной» левшинской линии и дальнейшее усложнение ее характерными мотивами романтической фантастики. Здесь речь пойдет о «пане Твардовском» или, шире, о киевских колдунах и популярном в готической романистике «сюжете искупления». Легенда о колдуне-чернокнижнике и бесовском искушении, о грешнике и спасении оказалась востребована киевской литературной мифологией, парадоксальным образом соединявшей в себе сюжеты о крещении и «памятники древнего суеверия», истории о монахах, колдунах и русалках, «киевских ведьмах» и «киевских святынях» (см. [Булкина: 96–97]). Нас здесь более всего занимает собственно киевская топка, ее инерция и ее взаимодействие с жанровой историей и авторской поэтикой.

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 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 (переработки польской баллады и ее переводов; [Алексеев]). Исходя из такой атрибуции, М. П. Алексеев отрицал какую бы то ни было русскую устную традицию

польского предания и связь его с «Повестью о Савве Грудцыне». Но этот вывод был несколько позже оспорен «новонайденным» рукописным сборником, датируемым 40-ми годами XVIII в. и содержащим российскую повесть о купце, продавшем душу дьяволу, и сразу вслед за нею «Историю о пане Твардовском 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.

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, Мармонтеля»); тем самым он акцентирует «книжное», а не фольклорное происхождение «сказок». Однако таким образом минуется 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 (см. [Плюханова: 78–79]), и в литературе затем в том или ином качестве получило развитие, зачастую возвращалось в устную традицию, в лубок, или параллельно продолжало существовать в лубке.

Век спустя после выхода в свет «Русских сказок» Левшина, в конце XIX в. многократно переиздавалась лубочная книга Миши Евдокимова о Твардовском, ей предшествовал популярный роман Ю. Крашевского «Пан Твардовский», — фактически компиляция устных преданий. В конечном счете, какой-то из этих лубочных «Твардовских» фигурирует в «Книге» М. Горького в качестве той самой «штуки», что «посильнее «Фауста» Гете»: «Иногда Колтунова одолевали припадки нелепого упрямства: он крутил пальцами обгрызенные усы и тоненьким, нервным голосом настойчиво старался убедить нас,

что «Пан Твардовский» написан лучше «Фауста», а Тургенев — барышничал лошадьми» [Горький: VIII, 232].

Нас интересуют первые литературные обработки легенды, и они очевидно восходят к «Русским сказкам» Левшина.

История о пане Твардовском была контаминирована Левшиным в «Повесть об Алиоше Поповиче, богатыре, служившем князю Владимиру» (1780). Польский чернокнижник является в конце повести, когда Алеша после череды подвигов возвращается в Киев. Он решает проехать «сквозь великую Польшу», ему указывают кратчайшую дорогу, каковая «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]. Таким образом, «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 романе и т.д.: у Левшина 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 (Твердовского) от власти дьявола. В благодарность он получает от него «волшебные дары»: ключи от сокровищ, перстень, а кроме того — 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. Что же до «киевской» топики, то кроме исторического баснословия, она выказывает здесь очевидные сказочно-оперные свойства, пресловутую способность к волшебным превращениям¹; мы же отметим появление т.н. «замковых мотивов» («очарованный замок», «замок с привидениями»), устойчиво харак-

теризующих «киевское Средневековье» и «киевскую» театральную декорацию.

В 1801 г. 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 (Твердовский) появляется во второй и третьей песнях (в подземном царстве). Но сначала герой встречает его жертву и выслушивает рассказ о нем:

Он мертв тому назад три года,
Но тень его еще живет <...>.

Затем следует «чертог» колдуна, его гроб, несомый «толпой уродов», колдун встает из гроба и обращается в огнедышащего змея, герой сражается с ним и побеждает.

«Богатырское песнотворение» младшего Радищева имеет некоторое отношение к пушкинскому «Руслану», и не только общей сюжетной линией: герой вызволяет красавицу по имени Людмила, плененную с помощью колдовства (у Радищева антагонист — Челубей, Черный рыцарь, у Пушкина, как у Карамзина — Черномор), но и деталями, входящими в рамки повести о Твардовском, в том числе и «главой говорящей» (на эти «заимствования» обращает внимание М. П. Алексеев, ссылаясь на более ранние работы П. В. Владимирова и В. В. Сиповского, хотя А. Слонимский в свое время убедительно показал, что такого рода мотивные совпадения суть общие места «волшебнорыцарской и сказочной литературы» [Слонимский: 193]). 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).

Здесь же, вслед за «Повестью об Альоше...» младшего Радищева, укажем на «Громвал» Гавриила Каменева, волшебнорыцарской сказочной новеллы.

сказочную повесть, точно так же восходящую к «Русским сказкам» Левшина, однако несколько позже, после переработки Жуковским («Собрание образцовых русских сочинений и переводов», 1815) получившую «условно-балладный колорит» (см. [Берков: 81]). В каменевском «Громвале» находим похожую сцену «похорон колдуна» (здесь: Зломара), однако уже В. Э. Вацуро 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 [Вацуро: 228–234]. У Каменева та же погребальная процессия окрашена в inferнальные тона, и В. Э. Вацуро вспоминает здесь т.н. «сюжеты искупления» и «френическую готику». Ср.:

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

История пана Твардовского у Левшина-Радищева становится лишь одним из звеньев в цепи подвигов и приключений сказочного богатыря-рыцаря. Однако отметим те характерные 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», не случайно, однако жанровые реалии сказки очевидно доминируют, и мотивы религиозные уходят на периферию сюжета. Между тем в последующих разработках легенды мотив спасителя получает отдельное развитие.

На смену сказке приходит баллада. Здесь реалии сюжета, внешние и условные, отступают перед реальностью мира внутреннего, «механика» волшебства освобождает место та-

инствам из «области духов». Речь идет о балладе Жуковского «Двенадцать спящих дев», где доминирующим как раз оказывается мотив спасения грешной души.

«Старинная повесть в двух балладах» заменила незадавшуюся эпическую поэму «Владимир»: вместо сказочного эпоса о богатырях-рыцарях и «киевском столе», который мог стать прямым продолжением левшинской линии (и тогда одним из героев-протагонистов оказался бы все тот же богатырь Алеша — см. [Веселовский]²), Жуковский создает «*синтетическое по жанру произведение*», где первая часть — баллада-сказка, а вторая — длинное мистическое стихотворение о «таинственном посетителе» (см. [Фрайман: 85–92]).

Жуковский «возвращает» сюжет о грешнике на присущую ему «немецкую» почву.

Первому полному изданию баллады (1817) предшествовал перевод вступления к «Фаусту» Гете и эпитафия 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 (в польской традиции — Твардовском). 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, — 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, восходящих непосредственно к легенде и к польским источникам, преобладает «демократическая» тенденция. Популярность оперных сюжетов (о которых — ниже) также предполагает известную «низовую» инерцию. Однако мы здесь, коль скоро речь зашла о балладе Жуковского и ее контекстах, отметим это первое очевидное влияние «Фауста» Гете

на киевскую «демонологию». И религиозно-мистическая баллада о чудесном спасении грешника здесь характерна: главная идея первой части «Фауста», по Жуковскому, «торжество смирения и покаяния над силою ада и над богоотступной гордостью человека» [Жуковский 1985: 355]. — Ср. «*в раскаяньи 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 определяет двучастную композицию баллады Жуковского.

По сравнению с немецким источником Жуковский привносит в сюжет с одной стороны, сказочные (ср., например, первое появление дьявола-искусителя: «Старик с шершавой бородой, / С блестящими глазами, / В дугу согнутый над клюшкой, / С хвостом, когтями, рогами» [Жуковский 1980: II, 76]), 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 настоящие коллизии баллад Жуковского. Что же до сказки, то, по правде сказать, у Шписа дьявол, впервые явившийся герою, тоже не страшен, скорее «реалистичен»: седой старик, одетый в козлиную шкуру, с дубиной в руках; Гундвейль принял его за пастуха. Мотивировка там тоже 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 указывает здесь на немецкий мистический роман, где герой проходит «путь истины» и обретает «духовное возрождение» [Виницкий]. По мысли И. Виницкого, некоторые сюжетные детали баллады (а именно за-

гадочный звон колокольчика как «символ Провидения») явился в балладу из аллегорического романа И. Г. Юнга-Штиллинга «Тоска по отчизне». Хотя, если опять же 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. Вместо двенадцати буквальных Жуковский оставляет один символический, подобно тому как он очищает оригинальный сюжет от множества громоздких авантюрных и эротических эпизодов или рационалистических мотивировок. Это не делает работу И. Виницкого и тот культурный фон мистической литературы и мистической практики, который она вводит в оборот, менее убедительными, однако, кроме «мистического» регистра, укажем на другой, более, скажем так, «демократический».

В конце концов, параллельно существовал не столь эзотерический и исключительно популярный тип текстов, где в ином, не мистическом, но все том же, оперно-сказочном, гораздо более привычном и органичном для баснословной киевской топики ключе разрабатывался этот сюжет. В огромном количестве «русалочьих» историй, самая известная из которых — “Donauweibchen” Генслера (в русской версии «Леста, или Днепровская русалка» Краснопольского), герой вынужден выбирать между земной невестой и таинственной незнакомкой, существом из иного мира, царицей русалок Лестой, которая дает знать о себе «чудесным пением». На эти «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 их 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 немецко-

му оригиналу — храброму и вполне «земному» рыцарю Виллибальду из романа Шписа: функция спасителя там отнюдь не мистическая, но вполне романтическая. Перефразируя Шкловского³, скажем, что пушкинская пародия, если не архаичнее, то во всяком случае «каноничнее» оригинала. Похожая история, кстати говоря, 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 «волшебно-комический», театральная инерция доминирует.

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

Пока же речь о генезисе «киевской» баллады Жуковского, и тут уместно вспомнить собственную «волшебно-комическую оперу» Жуковского «Богатырь Алеша Попович, или Страшные развалины» (1806), а также «оперно-балладный» цикл А. Н. Верстовского, тематически сложившийся вокруг «Двенадцати спящих дев»: «Пан Твардовский» (1828, либретто М. Н. Загоскина), «Вадим» (1832, либретто С. П. Шевырева) и «Громобой» (1857, либретто Д. Ленского). Характерно, что «литераторствующий музыкант» Верстовский воспроизводит едва ли не полный свод источников и «фоновых» топосов баллады Жуковского. Но здесь уместно напомнить, что в свое время на основе оригинала — все того же романа Шписа «Двенадцать спящих дев» — В. Мюллер и К. Ф. Генслер сочинили оперную трилогию (1797–1800), каковая не в меньшей степени должна считаться аналогией романтических опытов Верстовского («цветистый романтический бред первых опер Верстовского» по определению одного из музыкальных исто-

риков [Рабинович: 130]). Оперы Верстовского в самом деле в гораздо большей степени следуют *логике театрального жанра*⁴, и в середине XIX в. возвращают балладу Жуковского к ее «низовым» и архаическим на тот момент предпосылкам: к волшебнo-комической 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. Аксакова)⁵, 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 текстов 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 невесть откуда (вообще-то — из лесу) взявшийся Красицкий летит спасать 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!»⁶, 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 сводится 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»⁷. Очень похожим образом несколько лет спустя был встречен «Вадим», — декорация там осталась почти без изменений, тот же замок, проваливающийся в подземе-

лье, но в театральное «небо» возносятся здесь 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 фраппировала, 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. Это было прекрасно, и хлопали много; вызывали не машиниста, а Верстовского, который из ложи Загоскина отвешивал публике множество низких поклонов»⁸.

Неудача Верстовского, который и после явления Глинки мыслил себя создателем «первой русской оперы»⁹, 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, тогда как жанр диктовал волшеббно-комическую инерцию: 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», соединявшая все канонические мотивы «киевского комплекса», и в гораздо меньшей степени претендующая казаться балладой.

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

предположительно указывал на “Heinrich von Ofterdingen” Новалиса и «немецкие готические романы», между тем А. А. Гозенпуд убедительно доказывает, 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 Штейнсберга, 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, сохраняет размер оригинальных куплетов и т.д. По каким-то причинам этот замысел осуществлен не был, и «Чертова мельница» была поставлена десять лет спустя, в 1816-м, в переводе Г. Соколова. Затем фрагменты из Генслеровой «Чертовой мельницы» вставлялись в другие оперы того же порядка: в «Добрыню Никитича, или Страшный замок» Кавоса-Антинолли (1818) и много позднее в бенефис П. М. Щепина «Таинственные духи, или Проклятое место».

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 — в большей степени романтический, «готический» регистр. Иначе говоря, он предвосхищает опыты Верстовского, которые, явившись четверть века спустя, выглядели, напротив, запоздавшими.

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» спаситель-жених дочери), который перекочевал из сказки в оперу, затем — в балладу, притом топики (собственно, декорация) меняется мало: лес, река (Днепр)¹⁰, 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 и т.д. Заметим, что эта же топика в балладе — условная «днепровская» декорация (река, лес, дол) достаточно статична (по крайней мере в «Громобое»), меняется лишь освещение и «фонное сопровождение» — зловещее или спокойное, бурное или умиротворенное. Внезапных превращений нет, для того, чтоб замок исчез, должны пройти века («Промчались веки вслед векам... / Где замок? Где обитель?»), наконец, в балладе появляется «чудом освященный храм», и этот условный чудесный храм имеет приблизительно такое же отношение к позднейшим «киевским храмам» из поэм И. Козлова или прозы А. Муравьева, как театральные «адские подземелья» к реальным киевским пещерам.

Характерно, что в более поздних «днепровских» балладах Подолинского («Девич-гора» и «Пан Бурлай»), зависимых, безусловно, от опытов Жуковского, но в достаточной степени подчиненных иным канонам, «замковая декорация» живет скорее по театрално-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 пору второй — «ультра-романтической» — 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» соединяет в себе сюжет о роковой деве над рекой, заманивающей и губящей рыцарей, с традиционной топиной сказкой об Алеше Поповиче, колдуне и «заклятом месте»:

Есть курган над Днепром,
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» явился очевидно 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» («Пан Бурлай» датирован 1840-м годом) контаминирована в литературные реалии другого ряда.

Прежде всего, мы обнаруживаем здесь характерные для «славянского экзотизма» в его европейской (изначально — «балканской») огласовке «вампирические мотивы» (о днепро-вских русалках и «купальщицах», обратившихся в «роковых

дев», речь уже шла выше); собственно, 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 таинственную 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 [Подолинский 1860: 72].

Спящая в «закрытом 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, написанных в середине 1830-х и в 1840-м гг. — иное понимание «фольклоризма» и иная «народная» установка: здесь неизменно присутствует отсылка к устному «преданию» («народную молву»). При всей очевидной литературной зависимости опытов Подолинского, подразумеваемый в самом тексте источник — не литературный, но фольклорный. Собственно и «жестокая» развязка этих баллад вполне в духе «новой архаики», 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... [Подолинский 1860: 85].

Сюжет спасения как таковой сходит на нет, на первый план выходит «страшная месть» (похоже, и «пропасть», куда был низвергнут грешник, явилась в балладу о пане Бурлае и кол-

дуне из гоголевской повести, тогда как всадник с младенцем за плечами в той же «Страшной мести» — родом из «немецкой» баллады Жуковского). Хотя формально в конце присутствует лейтмотив «Двенадцати спящих дев» — «*в раскаянье спасенье*»: заглянув в пропасть, спутники Бурлая «долго <...> молились» и обратились в монахов. Но, безусловно, центральный эпизод заключительной части — праведник, указующий на повергнутого в «пропасть» грешника.

Общее место немногочисленных статей о поэтическом наследии Подолинского — его очевидная зависимость от Жуковского и Козлова. Подолинский, в самом деле, из тех поэтов, которые не в силах освободиться от обаяния чужой поэтической интонации; метрический рисунок «Пана Бурлая» вместе с установкой на стилизованную «народность» («русский хорей») сохраняет следы пушкинских сказок, но с «Девич-горой», по всему судя, случилось иначе. Эта «псевдонародная» баллада («Есть курган над Днепром...») стала образцом для гораздо более поздней «народной песни» о Стеньке Разине («Есть на Волге утес...»), каковая, в свою очередь, представляет собой отрывок из «хроники» Н. Навроцкого 1870-х гг.

В разработке сюжетов Подолинский пытается вести иную игру, его ранняя «киевская быль» «Змей» (1827) казалась «преодолением» балладной фантастики Жуковского¹¹, но фактически она была ближе к явившимся затем «фантастическим повестям с последующим разоблачением». Как видим, авторы предисловия к первому советскому изданию баллад Подолинского были не вполне правы, утверждая, что после неудачной попытки со «Змеем» Подолинский «уже без всяких претензий» воспроизводит «страшную фантастику баллад Жуковского» в «Девич-горе» [Подолинский 1936: 137]. «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» (но, кажется, — он даже более очевиден в той же гоголевской «Страшной мести», нежели в эклектических балладах Подолинского).

Попытаемся проследить, как с трансформациями сюжета и жанра меняется собственно «топография». При том, что днепроовская «театральная инерция» отчасти сохранена, но чем дальше — тем больше (особенно в «Пане Бурлае» с его гоголевскими аллюзиями) на смену баснословной «киевской» старине приходят исторические малороссийские, а затем легендарные — польские реалии: уже действие «Пана Бурлая» перенесено на Запад — ближе к Волини. «Пан Твардовский» Загоскина (одна из повестей цикла «Вечер на Хопре») «разыгрывается» в самой 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» — курьезный розыгрыш. И хотя в зачине цикла Загоскин ритуально поминает сказочный Киев, общий фон здесь не сказочный, но 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 столицей 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].

Заметим, что «сказочная» киевская декорация, та линия, которая идет от «Русских сказок» Левшина и «переложенной» на «старокиевские нравы» волшебной оперы (австрийского зингшпиля) к середине XIX в. теряет актуальность и «рассыпается», как тот самый «волшебный замок». Исторические малороссийские реалии, казалось бы, должны придать новые

акценты преданию о польском колдуне, между тем, чем дальше — тем больше верх берут низовые устные источники. И в этом смысле однозначное утверждение М. П. Алексева о преобладании книжной традиции нуждается все же в известной корректировке: кроме всего прочего 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. Сама по себе такая ориентация всякий раз определяется историей и идеологией жанра. Из подразумеваемой она в какой-то момент становится настоящей, но преобладает в польских и украинских источниках. В 1839 г. появляется одноименный роман Ю. Крашевского, представляющий компиляцию легендарных сюжетов. Но гораздо раньше в самой украинской традиции приобретает популярность баллада Мицкевича, фактически — шванк: герой ее — не мертвый колдун, но находчивый плут. Здесь, кстати говоря, тоже присутствует известный «пространственный фокус», но речь не столько о превращении, сколько о «переименовании» (пресловутая корчма под названием «Рим», где и происходит назначенная в Риме встреча с дьяволом). Таким образом, травестия, которая подразумевается жанром, происходит и в плане сюжетного пространства. 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.

Достаточно показательной в смысле такой жанровой и пространственной травестии представляется нам «Малороссийская Васильковская повесть» Ст. Карпенко «Твердовский», изданная в Москве в 1837 г. 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 пради́д»). Речевая установка, соответственно, — сказ, место действия — Васильков, повествователь — «демократ» и на «кумедьянского шляхтича» Твердовского смотрит с характерной насмешливой снисходительностью. Одна из «кумедьянских» привычек Твердов-

ского — латинская присказка “*Verbum nobile debet esse stabile*”. Васильков — местечко под Киевом, «пан Твердовский — шляхтич Васильковский» — отчасти местечковый плут, отчасти — чужак («паробок собой моторный, до всякого здатный», «на него люде як на одне дыво кумедьянске дывлюця»). «Васильковская» фабула имеет «декамероновское» происхождение: жестокая «панна» подшутила над Твердовским (излагается известная по «Декамерону» история с мешком и веревкой), дьявол приходит на помощь незадачливому любовнику, когда тот висит «между небом и землей», тогда-то и происходит «договор». Далее — Твердовский водит бесов за нос (в духе шванка), когда же все-таки хочет уклониться от окончательной расплаты, дьявол припоминает ему сакраментальную латинскую присказку, и «кумедьянский шляхтич» вынужден сдержать слово.

Этот текст фактически минует ту сказочную инерцию, которая ведет начало от Левшина-Радищева. Разумеется, здесь нет следов «страшной баллады» или «волшебной оперы», нет даже расхожей готики. «Васильковская» история произошла непосредственно из лубка и шванка¹², и от нее уже всего шаг до той самой лубочной книги Миши Евдокимова, каковая по всей вероятности и стала источником для горьковской «Книги» или чеховского «Календаря Будильника». Ключевым мотивом в «демократическом» цикле о пане Твардовском стал все же фокус с «переименованием», ср. «Календарь Будильника» на 1882 г., март, 10-е, среда: «В сей день произошла смерть пана Твардовского в трактире “Рим” (1811), а Цезарь перешёл Рубикон (54 г.)»¹³ [Чехов: I, 144].

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Даже слышен стук молотков, а иногда приводится и сама механика превращений», — замечал Шкловский, приводя примеры из левшинских «Сказок» [Шкловский: 164].

² В планах «Владимира» был эпизод сражения Алеши со Змиуланом, там главным же героем — вослед Державину и Львову — становится Добрыня, Илья выступает в образе «пустынника» и «отвечает» за сюжет крещения, основная линия — любовная ис-

тория с препятствиями (Добрыня и Царь-Девица) на фоне осады Киева.

³ Ср.: «Пушкин архаичнее своих критиков» [Шкловский: 169].

⁴ Однако 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 того — из недавних новинок романтической литературы — из «Фауста» Гете и пушкинских «Цыган».

⁵ Московский вестник. 1828. Ч. 10. Драматическое приложение № 1. См. также рецензию С. Аксакова в «Атенее» (1828. № 10. С. 225–235).

⁶ 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.

⁷ Авторы рецензии в «Московском вестнике» — С. Аксаков, С. Шевырев и Н. Мельгунов. Последняя цитата взята из части, подписанной инициалом «М» (Мельгунов).

⁸ Из писем А. Я. Булгакова брату // Русский архив. 1902. Т. 1. С. 322.

⁹ Ср. его письмо В. Ф. Одоевскому декабря 1836 г.: «Из всех статей, признанных мною твоими, я видел совершенное к себе забвение, точно будто меня не существовало. — *И заря русской оперы показала* на горизонте с оперой Жизнь за царя, и я с Алябьевым в гарнизоне (статья Карлини), и опера Глинки есть важная эпоха на русской сцене. Словом весь двадцатилетний труд человека, которого все стремление было вложить в Европейскую форму характер Национальной Русской музыки, — все пошло ни в копейку» (цит. по: [Рабинович: 170]).

¹⁰ Лишь в «Пане Твардовском» Верстовского – Загоскина вместо канонического «днепровского берега» имеем «фаустовскую экспозицию» — озеро и плотину.

¹¹ Ср.:

Певец мечтательной Светланы
Кем создан мрачный Громобой

.....

В рассказе были я не мог
Такому следовать примеру,
И в истину питаю веру,
Я как историк буду строг <...>

[Подолинский 1936: 135–136].

- ¹² 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.
- ¹³ Заметим, что здесь чеховские комментаторы делают характерную ошибку: одним из источников они полагают оперу Верстовского, сюжетику которой принципиально иная (см.: [Чехов: I, 577]).

ЛИТЕРАТУРА

- Горький: *Горький М.* Собр. соч.: В 18 т. М., 1961.
- Жуковский 1980: *Жуковский В. А.* Соч.: В 3 т. / Сост., подг. текста и коммент. И. М. Семенко. М., 1980.
- Жуковский 1985: *Жуковский В. А.* Эстетика и критика. М., 1985.
- Загоскин: *Загоскин М. Н.* Соч.: В 2 т. / Сост., подг. текста и коммент. С. Панова и А. Пескова. М., 1987.
- Карпенко: *Карпенко Ст.* Малороссийская Васильковская повесть: Твердовский. М., 1837.
- Левшин: *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. С. 178–248.
- Легенда о докторе Фаусте / Под ред. В. М. Жирмунского. М., 1978.
- Подолинский 1837: *Подолинский А.* Повести и мелкие стихотворения. М., 1837. Ч. 1.
- Подолинский 1860: *Подолинский А.* Соч. СПб., 1860. Ч. 2.
- Подолинский 1936: *Козлов И., Подолинский А.* Стихотворения / Под ред. Ц. Вольпе и Е. Купреяновой. Л., 1936.
- Поэты: Поэты 1790–1810-х годов / Ред. Ю. М. Лотмана, М. Г. Альтшуллера. Л., 1971.

- Пушкин: *Пушкин А. С.* ПСС: В 10 т. / Ред. и прим. Б. В. Томашевского. Л., 1977.
- Радищев: *Радищев Н. А.* Альоша Попович, богатырское песнотворение. М., 1801. Ч. 1.
- Чехов: *Чехов А. П.* Поли. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1974. Т. 1.
- Алексеев: *Алексеев М. П.* К сказаниям о пане Твардовском в русской литературе // Алексеев М. П. Сравнительное литературоведение. Л., 1983. С. 300–309. Первая публ. в сб.: *Literatura. Komparatystyka. Folklor. Księga poświęcona J. Krzyżanowskiemu.* Warszawa, 1968. S. 870–888.
- Бегунов: *Бегунов Ю. К.* Сказания о чернокнижнике Твардовском в Польше, на Украине и в России и новонайденная «История о пане Твардовском» // Советское славяноведение. 1983. Вып. 1. С. 78–90.
- Берков: *Берков П. Н.* К истории текста «Громвала»: К социологии текстологических изучений // Известия АН СССР: Отд. обществ. наук. 1934. № 1.
- Булкина: *Булкина И.* Киевский текст в русском романтизме: Проблемы типологии // Лотмановский сборник. 3. М., 2004. С. 93–104.
- Вацуро: *Вацуро В. Э.* Готический роман в России. М., 2002.
- Веселовский: *Веселовский А.* «Алеша Попович» и «Владимир» Жуковского // ЖМНП. 1902. Ч. 341. С. 126–147.
- Виницкий: *Виницкий И.* Нечто о привидениях: Истории о русской литературной мифологии XIX века // Ученые записки Московского культурологического лица. М., 1998. № 3/4.
- Владимиров: *Владимиров П. В.* А. С. Пушкин и его предшественники в русской литературе. Киев, 1899.
- Владимиров 1899: *Владимиров П. В.* Происхождение «Руслана и Людмилы» Пушкина // Университетские известия. Киев, 1899. № 6.
- 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.
- Измайлов: *Измайлов Н. В.* Фантастическая повесть // Русская повесть XIX века. Л., 1973. С. 134–169.
- Плюханова: *Плюханова М. Б.* Российский пересмешник // Лекарство от задумчивости, или Сочинения М. Д. Чулкова. М., 1989. С. 5–79.
- Поливанов: *Загарин П.* <Поливанов Л. И.> В. А. Жуковский и его произведения. М., 1883.

- Проскурин: *Проскурин О. А.* Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М., 1999.
- Рабинович: *Рабинович А.* Русская опера до Глинки. Музгиз, 1948.
- Сиповский 1908: *Сиповский В. В.* «Руслан и Людмила» // Пушкин и его современники. СПб., 1908. Вып. 4. С. 59–89.
- Сиповский 1910: *Сиповский В. В.* Очерки из истории русского романа. СПб., 1910. Т. 1.
- Сиповский 1928: *Сиповський В. В.* Україна в російському письменстві. К., 1928.
- Слонимский: *Слонимский А.* Первая поэма Пушкина // Временник Пушкинской комиссии. 1937. Вып. 3. С. 183–202.
- Фрайман: *Фрайман Т.* Творческая стратегия и поэтика Жуковского (1800 – первая половина 1820-х годов). Тарту, 2002.
- Шкловский: *Шкловский В.* Чулков и Левшин. Л., 1933.
- Langer: *Langer, G. 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. Т. 2. S. 75–97.

«НЕБЕСНЫЙ АХЕН»:
Политическое воображение Жуковского
в конце 1810-х годов

ИЛЬЯ ВИНИЦКИЙ

Властителю совластвует певец;
Переселясь в обитель неземную,
Из легких снов себе свой зиждет трон;
Пусть об руку идет с монархом он:
Они живут на высотах созданья.

В. А. Жуковский. Орлеанская дева

Я верую в пророчества пиитов.
Нет, не вотще в их пламенной груди
Кипит восторг: благословится подвиг,
Его ж они прославили заране!

А. С. Пушкин. Борис Годунов

1.

24 октября 1273 г. в коронном граде Карла Великого Ахене граф Рудольф Габсбургский, могущественный и храбрый феодал, был избран коллегией из семи курфюрстов императором Священной Римской империи*. Избрание Рудольфа прекратило многолетнюю разорительную войну и положило начало австрийской династии Габсбургов. В августе 1803 г. немецкий поэт Фридрих Шиллер написал балладу, посвященную коронационному пиру императора Рудольфа. Могучий владыка был представлен в ней добрым христианином и искренним почитателем муз. В марте—апреле 1818 г. русский поэт Василий

* Автор выражает глубокую признательность М. Г. Альтшуллеру за сочувственные советы на всех стадиях нашей работы над настоящей статьей и О. Б. Лебедевой за любезно предоставленную возможность ознакомиться с неопубликованным комментарием к балладе «Граф Габсбургский».

Жуковский перевел балладу Шиллера об ахенском пире, превратив графа Габсбургского в еще более набожного, чем в оригинале, государя.

Оба поэта, разумеется, идеализировали средневекового цесаря. В случае Шиллера такая идеализация понятна: в начале века, накануне нашествия Наполеона, имя старинного объединителя Германии звучало либо как патриотический призыв к воссоединению раздробленной страны, либо как горькая констатация навсегда утраченной политической и духовной цельности¹. Но зачем этот государь и история его ахенской коронации понадобились русскому поэту? Что мог значить образ Рудольфа Габсбурга для русских читателей, которые, по справедливому замечанию современного ученого, едва ли были осведомлены в перипетиях германской средневековой истории и «вряд ли переживали раздробленность Германии так же остро, как немцы в 1803 году» [Немзер: 222]²?

На этот вопрос исследователи отвечают по-разному. По мнению Цезаря Вольпе, внимание Жуковского «привлекла не идеализация Габсбургов, но самая тема об идеальном правителе» — кротком владыке, творящем добрые дела [Вольпе: 402]. Ирина Семенко подчеркивает воспитательную функцию этого рыцарственно-прекрасного образа, адресованного «не только широкой читательской публике, но и императорскому семейству» [Жуковский 1980: II, 468]. Ольга Лебедева отмечает, что «Жуковскому важно было подчеркнуть, что обладатель «царского духа» имеет и общечеловеческую душу, символ всего духовного и нравственно-прекрасного для русского поэта» [Лебедева: 79]. Аннет Пейн считает, что целью Жуковского было создание образа идеального православного христианина [Pein: 97]. Андрей Немзер вообще отрицает значимость образа Рудольфа Габсбурга и связанной с ним исторической темы для Жуковского, полагая, что главный герой баллады не кроткий владыка, а возвышенный певец, поющий хвалу государю на пире: «Жуковскому певец несомненно интереснее, чем история и император: наиболее важные отличия от оригинала связаны с усилением сакрализации певца» [Немзер: 222].

Как бы ни отличались между собой приведенные версии, все они сходятся в том, что ахенская история, переданная Жу-

ковским, сама по себе не важна для поэта, а является одним из «чудесных видений», уносящих его в мечтательный мир идеалов. Такая интерпретация «Графа Гяпсбургского» вообще характерна для восприятия критиками «балладного романтизма» Жуковского. В ее основе лежит канонизированное Пушкиным мифологическое представление о возвышенном певце, держащем на коленях лиру и созерцающем сменяющиеся в «волшебной мгле» виденья³. Отсюда логически следует вывод, что история, политика, злоба дня, — вещи, не интересующие Жуковского. Взгляд, как убедительно показывают новейшие исследования, совершенно ему чуждый (см.: [Зорин], [Киселева], [Wortman]).

Связь поэзии Жуковского с «жизнью» (здесь: политической, исторической) была в то время исключительно крепкой и плодотворной. Во второй половине 1810-х гг. он выступает уже не как «бедный поэт», печальный юноша, оплакивающий себя и своих милых, а как воодушевленный и пробужденный удивительными событиями современности патриот и политический визионер⁴. Его произведения того времени, разумеется, мечтательны. Но мечтательность эта не туманно-поэтическая (как полагали В. Г. Белинский и позднейшие критики поэта), а исторически-конкретная, профетическая. Методологически ошибочно рассматривать поэзию Жуковского в отрыве от историко-культурной среды, которой она питалась, которую по-своему выражала и на которую пыталась по-своему воздействовать. Причем интересно и важно исследовать самую стратегию и механизм превращения Жуковским современного исторического материала в поэтический образ-идею, — процесс, непосредственно связанный с проблемой *романтизма* Жуковского. Анализ баллады «Граф Гяпсбургский» позволит нам в какой-то степени приблизиться к решению этой сложной задачи.

2.

Баллада «Граф Гяпсбургский» увидела свет в пятой книжке сборника переводов Жуковского «Für Wenige. Для немногих», вышедшей в Москве в начале лета 1818 г. (цензурное разрешение от 3 июня 1818 г.)⁵. В этой же книжке было помещено послание поэта его августейшей ученице великой княгине

Александре Феодоровне «На рождение Великого князя Александра Николаевича» — будущего ученика Жуковского, впоследствии государя императора Александра II Освободителя. Послание печаталось с указанием даты написания — апрель 1818 г. (великий князь родился в Москве 17 апреля). Баллада «Граф Гапсбургский», вышедшая без датировки, была написана приблизительно в это же время. В соответствии с лингвопедагогической целью сборника, адресованного изучавшей русский язык великой княгине, немецкий текст оригинала печатался параллельно русскому.

На первый взгляд, между двумя весенними произведениями Жуковского нет никакой связи: лирический гимн августейшей роженице (метафорически уподобленной Пресвятой Деве) и средневековая баллада о благочестивом немецком государе. Между тем внешне столь разные стихотворения имеют несколько родственных черт: тема обоих — царское торжество (рождение великого князя в Москве и коронация германского императора в Ахене); оба включают предсказания счастливого царствования, наконец, в обоих важную роль играет образ певца-предсказателя (в послании это сам поэт Жуковский, в балладе — священник-певец). Заметим, что оба стихотворения были написаны Жуковским в московском Кремле, где зимой-весною 1818 г. находился весь двор: вдовствующая императрица Мария Федоровна, великий князь Николай Павлович с супругой, наконец, сам государь Александр Павлович, почтивший старую столицу, только что отстроившуюся после пожара 1812 г., своим присутствием. Поэтический отклик Жуковского на рождение царевича придавал пятой книжке сборника, включавшей «Графа Гапсбургского», особо-торжественное звучание.

Давно замечено, что «Граф Гапсбургский» — баллада необычная⁶. Она совсем не похожа на другие произведения, написанные Жуковским в его «излюбленном роде поэзии» за десять лет, — в том числе и на те, что печатались в “Für Wenige”. Здесь нет ни грешников, ни чертей, ни могил, ни русалок, ни несчастных влюбленных. Господствующее настроение баллады — не унылое и не ужасное, а в начале стихотворения возвышенно-радостное, больше напоминающее одическое⁷,

затем — благочестиво-умиленное, близкое идиллическому. В отличие от других баллад Жуковского, где действие описывается как происходящее в глубокой тайне, основное событие «Графа Габсбургского» разворачивается на пиру, в окружении многих гостей. В балладе нет характерного для этого жанра острого конфликта: главные герои стихотворения (государь и певец) не враги, а сочувственники (ср., скажем, с его балладой 1816 г. «Три песни», в которой переодетый певцом мститель убивает на пиру своего обидчика-владыку).

«Граф Габсбургский» имеет и более сложную, чем другие баллады поэта, композицию: здесь не один «линейный», а два «концентрических» сюжета (баллада в балладе), неожиданно сходящиеся в финальной строфе. Более сложной является и «временная перспектива» баллады: прошлое (история о набожном графе) вторгается в настоящее (пир в Ахене) для того, чтобы вызвать во всех свидетелях коронации уверенность в прекрасном будущем Богом благословенной империи (предсказание певца-священника; см. [Немзер: 222]). В свою очередь, огромная временная и пространственная дистанция между русскими читателями баллады и героями старинной ахенской истории открывала возможность для аллегорического истолкования легенды: зачем она рассказана нашим поэтом в настоящих условиях? В таком случае особую, символическую, роль приобретал финальный момент узнавания царственного героя: *И всяк догадался, кто набожный Граф, / И сердцем почтил Провиденье.*

Эта заключительная строка (момент откровения) является ключевой для понимания того скрытого смысла, который Жуковский вкладывал в свое стихотворение и который могли угадать в нем его русские читатели. Мы полагаем, что найденная поэтом в шиллеровской балладе поразительно яркая историческая аналогия с современностью послужила причиной его обращения к этому стихотворению. Эта же аналогия, в свою очередь, обусловила и принципиальные изменения, которые коснулись изображения Рудольфа Габсбурга.

3.

Приглядимся к немецкому императору в балладе Жуковского. Это могущественный и в то же время кроткий правитель. Он

миротворец, защитник слабых и ценитель искусств. Он сентиментален и исключительно набожен. Он плачет от умиления в финале баллады, почтительно склоняет взоры перед пастырем, преклоняет пред ним колена (у Шиллера — голову), подает «ноге его стремя» (а не поводья коня, как у Шиллера), приносит сослужившее святую службу животное в дар Господу (у Шиллера — просто отдает пастырю). Не вызывает сомнений, что для Жуковского главная черта в образе Рудольфа — *сердечная вера* в благое Провидение. Такая же сердечная вера, покорность высшей силе, является и источником поэтического вдохновения певца. Примечательно, что его хвала набожному и добродетельному императору переходит в финале баллады в *сердечную хвалу* всех участников пира святому Провидению. Как бы получается, что главный герой (и адресат) баллады не благочестивый Рудольф и не возвышенный певец, а та чудесная сила, которая управляет всем и вызывает слезы умиления на очах тех, кто чувствует ее присутствие.

Это переживание непосредственного сердечного контакта с высшей — непостижимой и прекрасной — силой является характернейшим настроением той эпохи, когда писалась баллада, так что можно сказать, что Жуковский перевел стихотворение Шиллера не только в свою эстетическую и идеологическую систему, но и в определенный, разумеется, отличный от шиллеровского, историко-психологический регистр⁸.

Догадаться, кто этот набожный государь, несложно. Рудольф Жуковского представляет собой прозрачный намек на благочестивого императора Александра Павловича, идеального, в глазах Жуковского и абсолютного большинства его соотечественников, государя, — освободителя Европы, кроткого ангела, миротворца, защитника веры, покровителя искусств. «Средневековая» баллада «Граф Гапсбургский», написанная весной 1818 г., воспроизводит конкретную психологическую атмосферу послевоенной Европы этого времени. Более того, она «приурочивается» поэтом к самому важному политическому событию года, на которое намекала пространная экспозиция баллады:

Торжественным Ахен весельем шумел;
В старинных чертогах на пире
Рудольф Император избранный сидел

В сиянье венца и порфире.
 <...> Был кончен раздор; перестала война;
 Безцарственны, грозны прошли времена;
 Судья над землею был снова!
 И воля губить у меча отнята;
 Не брошены слабый, вдова, сирота
 Могушим во власть без покрова⁹.

Перед нами не что иное, как картина *Ахенского конгресса* (или конференции) Священного Союза, вдохновителем и наиболее могущественным участником которого являлся российский император Александр Павлович. Ахенский конгресс — первая мирная конференция в Европе после низвержения Наполеона. Ее долго ждали (о необходимости конгресса Александр говорил еще в 1815 г.) и связывали с ней большие надежды.

Тема блаженного мира, гражданского покоя и защищенности от политических треволнений, — господствующая тема времени. В экспозиции баллады Жуковский точно следует принятым политическим формулам, восходящим к царскому манифесту по случаю заключения мира с Францией. В заключении манифеста говорилось о том, что с призыванием законного государя в Европе наконец возник новый порядок:

Франция возжелала мира. Мир сей, залог частной каждого народа безопасности, всеобщаго и продолжительнаго спокойствия, ограждающей независимость, утверждающей свободу, обещает благоденствие Европы. Всемогуший положил предел бедствиям. Прославил наше любезное отечество... (цит. по: [Шильдер: III, 239]).

Как известно, проект вечного мира под отеческой властью христианских государей был любимой мечтой российского императора, пацифизм — одной из стратегических линий его внешней политики (во имя «мира, благословением Всевышнего существующего ныне в Европе», Александр отменил в 1817 г. рекрутский набор в России и выступил с инициативой всеобщего разоружения). По словам современного историка, на Ахенском конгрессе Александр стремился осуществить «свою давнюю идею создания объединенной Европы — своеобразного политического «всеобщего европейского союза» с периодически созываемыми съездами для решения как экстраординарных, так и текущих вопросов» [Орлик: 31]. Ра-

зумеется, во главе этого братского союза европейских держав Александр видел самого себя.

Внешнеполитическая программа императора была хорошо известна русской общественности. Незадолго до начала конгресса мысль о необходимости создания наднационального *европейского трибунала*, защищающего слабых и охраняющего мир от потрясений, прозвучала в статье статс-секретаря графа И. А. Каподистрия «Замечания об истинных интересах Европы» (опубликована в марте 1817 г. в петербургском официозном журнале “*Conservateur Impartial*”, редактировавшемся С. С. Уваровым)¹⁰. Знаменательно, что весной 1818 г. Жуковский проявлял живой интерес к деятельности «Капо д’Истрия <...> в мирном роде» [РА 1895].

В 1818 г. слава Александра Первого находилась в зените. В концерте государей Европы он считался первым среди равных. Его сравнивали с солнцем, дарящим свет миллионам (см. в балладе: «И семь Избирателей <...> / Блистали, как звезды пред солнцем блещут, / Пред новым своим Властелином»). Государь и первые министры Европы, по наблюдению современника, ловили каждое слово и каждый жест императора, пытаясь угадать его тайные намерения. Подобострастное внимание Европы льстило честолюбию Александра: здесь, в отличие от России, он стремился быть публичным политиком, находиться в самом центре общественного интереса¹¹. (Жуковский чутко уловил это стремление государя, подчеркнув в своей пиршественной балладе «международное» признание избранного государя: «Там кушанья *Рейнский Фалцграф* разносил, *Богемец* напитки в покалы цедил...»). По замыслу Александра, Ахенский конгресс должен был стать венцом его международной политической деятельности.

Еще больший восторг, доходивший до религиозного поклонения, вызывал государь у себя на родине. Во второй половине 1817 г. он много путешествовал по стране и везде его встречали как живого бога. Но Александр постоянно подчеркивал, что не он достоин славы и поклонения, а Тот, Кто управляет мирами и человеческими судьбами. В конце октября 1817 г., в Москве (где тогда, напомним, находился и Жуковский), Александр Павлович дал указ Святейшему Синоду о невоздавании

императору похвал в речах духовенства (биограф государя видит в этом указе яркое свидетельство его душевного настроения). Указ требовал воздерживаться «от похвал толико слуху моему противных» и воздавать «благодарения за ниспосланные щедроты» Единому только Господу, основываясь на словах Священного Писания: *Царю же веков, Нетленному, Невидимому, единому Премудрому Богу честь и слава во веки веков*. Такое требование, непосредственно обращенное к духовенству, косвенно затрагивало и восторженных стихотворцев, обожествлявших в своих произведениях всемилостивейшего государя.

Возникла своеобразная коллизия: воспевать государя требовали от поэтов этикет и патриотический восторг, но воспевать его *прямо* было нежелательно. В шиллеровской балладе Жуковский нашел остроумный способ разрешить эту сложную коллизию. Во-первых, средневековый император Рудольф лишь намекал соотечественникам поэта об Александре. Во-вторых, в словах набожного немецкого государя (ср.: «...Тому, Чье даянье, / Все блага земные, и сила, и честь, / Кому не помедлю на жертву принести / И силу, и честь, и дыханье») русский читатель без труда угадывал программную формулу из только что приведенного императорского указа. В-третьих, хвала, пропетая певцом-священником государю, переходила здесь — в прямом соответствии с официальным курсом — во всеобщую хвалу Провидению:

И всяк догадался, кто набожный Граф,
И сердцем почтил Провиденье.

Можно сказать, что в балладе «Граф Гапсбургский» Жуковский как бы реализует известный завет Александра своим подданным не строить ему рукотворный памятник, а воздвигнуть оный в своих сердцах:

Да соорудится мне памятник в чувствах ваших, как оный сооружен в чувствах Моих к вам! Да благословляет меня в сердцах своих народ Мой, как Я в сердце Моем благославляю оный! Да благоденствует Россия, и да будет надо Мною и над нею благословение Божие! (цит. по: [Нелединский: 207])¹².

«Ответом» на этот призыв из программного манифеста императора от 30 июня 1814 г. (написанного, как известно,

А. С. Шишковым) является, как мы полагаем, заключительный монолог священника-певца, в котором его владыка назван *в прямом смысле слова* Благословенным (ср. лексические, синтаксические и, главное, смысловые совпадения с приведенным выше императорским манифестом)¹³:

Да будет же Вышний Господь над тобой
 Своей благодатью святою;
 Тебя да почитит он в сей жизни и в той,
 Как днесь он почтен был тобою!
 Гельвеция славой сияет твоей!
 И шесть расцветают тебе дочерей,
 Богатых дарами природы!
 Да будут же (молвил пророчески он)
 Уделом их шесть знаменитых корон!
 Да славятся в роды и роды!¹⁴

4.

Совершенно очевидно, что в образе графа Гапсбургского Жуковский воссоздает религиозно-нравственный портрет своего государя. Как известно, пиелистская набожность императора была господствующей чертой его поведения в 1810-е гг. В общении с духовными особами Александр играл роль «простого поклонника», пришедшего в их обитель «искать путей к спасению», ибо, как постоянно подчеркивал император, «все дела мои и вся слава принадлежат не мне, а имени Божию».

Самый жест благочестивого графа, подающего, как простой конюший, стремя пастырю, оказывается символическим в русском контексте. Этот жест выражает не столько рыцарское благочестие графа, сколько благочестивое смирение светской власти перед духовным началом. Позволительно предположить, что поступок германского графа отсылал русских читателей к древнему православному обряду хождения на осяти, совершавшемуся в Вербное воскресенье: государь «должен был сопровождать патриарха, помогая ему возсесть и сойти с коня» «в память въехания Господня в Иерусалим» (цит. по: [Успенский: 164 и сл.]). Ритуал этот, как известно, был отменен Петром Великим, но память о нем в эпоху благочестивого Александра была жива и актуальна¹⁵.

В контексте александровской эпохи следует, на наш взгляд, рассматривать и мотив посвящения коня Спасителю, отсутствующий у Шиллера. «Жуковский идеализировал поступок графа до нелепости, — писал по этому поводу Всеволод Чешихин. — Можно подарить коня *церкви*, но посвятить его Богу совсем не в духе христианства» [Чешихин: 60]. По мнению И. Семенко, граф у Жуковского совершает «поступок с точки зрения церкви не ортодоксальный, но выражающий наивное прямодушие молодого рыцаря» [Семенко: 197]. Думается, дело здесь не только в юношеской наивности графа. Акт посвящения своего дара (жертвы) непосредственно Спасителю отвечает духу и стилю той экзальтированной религиозности, которая отличала Александра и некоторых его современников: император посвятил Всевышнему задуманный им Священный Союз трех христианских монархов¹⁶; мистик А. Ф. Лабзин посвятил в 1817 г. издаваемый им «Сионский Вестник» Иисусу Христу; Христу Спасителю посвящен грандиозный Храм архитектора К. Л. Витберга (торжественная закладка храма совершилась 12 (24) октября 1817 г. в присутствии царя и всего августейшего семейства).

Наконец, сам конь — неотъемлемый атрибут парадного портрета и парижской легенды императора. 19 марта 1814 г. на светло-серой лошади Эклипс, в сопровождении прусского короля и князя Шварценберга, а также тысячи генералов, Александр въехал в покоренный Париж¹⁷. Знаменательно, однако, что в парижском эпизоде послания Жуковского «Императору Александру» государь показан не в традиционном образе торжествующего всадника, но как «смиренный вождь царей», преклонивший колена пред «миротворною святыней алтарей»¹⁸. Сравните в балладе: «И набожный граф, умиленный душой, / Колена свои преклоняет / С сердечною верой, с горячей мольбой / Пред Тем, что живит и спасает» (т.е. перед Святыми Дарами).

Иначе говоря, не только политические акты, но и характерные символические жесты государя нашли отражение в русской версии «средневековой» баллады (если у Шиллера их не было, Жуковский вводил их в свой перевод самостоятельно): к упомянутому преклонению колен добавим умиленные слезы императора, растроганного песней (неизменный атрибут об-

щественного поведения русского государя). Надо полагать, что и завершающее балладу описание позы Рудольфа, склонившего голову в глубокой задумчивости, также ассоциировалось для Жуковского (и «немногих» его читателей) с образом русского императора. Речь идет о барельефном изображении Александра I в кругу семьи на пьедестале памятника Павлу I работы И. П. Мартоса. В элегии «Славянка» Жуковский дважды обращался к этому изображению: в тексте стихотворения («Сей витязь, на руку склонившийся главой <...> Под шуйцей твердою сидящий на щите») и в примечании к нему («Александр представлен сидящим; голова его склонилась на правую руку, и левая рука опирается на щит, на коем изображен двуглавый орел»). Как справедливо замечает Р. В. Иезуитова, «Жуковскому было чрезвычайно важно, чтобы этот образ не ускользнул от внимания читателей его элегии» [Иезуитова: 197].

Очевидно, что узнавание «немногими» читателями своего государя в образе Рудольфа задумывалось поэтом как особый эстетический и идеологический эффект баллады (вот где действительно объяснялось «таинство слов» певца — прорицателя!). Стихотворение оказывалось завуалированным гимном русского поэта своему императору и таким образом вписывалось в восторженную «александриаду» Жуковского 1813–1816 гг. («Государыне императрице Марии Феодоровне» (1813), «Императору Александру», «Народный Гимн» (1814), «Певец в Кремле» (1814–1816), «Песнь русскому царю» (1815) и др.). Именно русскому государю адресовались благословение и предсказания счастливого царствования из песни священника (подобными же благословениями и предсказаниями завершаются и другие стихотворения поэта, посвященные августейшему триумфатору и миротворцу). Однако этой комплиментарной задачей замысел Жуковского явно не исчерпывался.

5.

В самом деле, баллада Жуковского — история о «двойном узнавании»: государь оказался тем самым набожным рыцарем, о котором поведал гостям певец, а сам певец — тем священником, которому помог набожный рыцарь. Если Рудольф намекает в балладе Жуковского на Александра, то кто же тогда

пастырь-певец (персонаж, которого Андрей Немзер считает главным в балладе)?

Не вызывает сомнения, что в образ песнопевца Жуковский вкладывал личное содержание. Примечательно, что *седой старик со сверкающими локонами* из шиллеровской баллады превратился у русского переводчика в старца «в *красе* поседельх *кудрей*», преисполненного *младым* жаром (кудри не только традиционная черта романтического певца, но и отличительная особенность внешности самого Жуковского того времени; ср., например, его известный романтический портрет кисти Кипренского 1817 г.)¹⁹.

Заметим также, что автохарактеристика балладного певца в «Графе Гапсбургском», по сути дела, является обобщением тематического диапазона поэзии Жуковского того времени: «Певец о любви благодатной поет, / О всем, что святого есть в мире, / Что душу волнует, что сердце манит...».

Наконец, биографическую основу имела для Жуковского и «немногих» посвященных в историю его взаимоотношений с императорским домом тема царского дара: как известно, за свои патриотические произведения поэт получил бриллиантовый перстень от матери государя и пожизненный пенсион от самого императора. Таким образом, хвала песнопевца императору Рудольфу может быть прочитана как благодарность Жуковского своему благодетелю Александру.

Но, конечно, не это главное. Как убедительно показал в своей недавней работе Андрей Зорин, во второй половине 1810-х гг. Жуковский претендовал на роль государственного поэта, выразителя официальной идеологии, в ту пору имевшей яркую мистико-хилиастическую окраску (политика Священного Союза). Сама фабула шиллеровской баллады — хвалебная песнь владыке, пропетая певцом на торжественном пире²⁰, — не только отвечала поэтической стратегии Жуковского, принявшего на себя в эти триумфальные для России годы роль искреннего певца великого государя, но и намекала на конкретные произведения его «александриады»: ср., например, «Стихи, петые на празднестве английского посла лорда Каткарта, в присутствии императора Александра Павловича» (1815) или «Гимн» (1814)²¹.

Рассмотрим подробнее, как формировалась «политико-поэтическая» концепция Жуковского тех лет.

В начале своего поэтического служения императору Жуковский поставил перед собой задачу «превратиться» в некий обобщенный голос всего народа российского, т.е. стать своего рода поэтом-хором. Только народный поэт может рассчитывать на высочайшее внимание, и именно таким поэтом желает стать Жуковский: «Внимание Государя есть святое дело, иметь на него право могу и я, если буду русским поэтом в благородном смысле сего имени. А я буду!» [Жуковский 1898: 163]. Эта задача решалась Жуковским в духе времени — не через отказ от субъективизма, а через максимальное его напряжение, доводящее лирического субъекта до состояния мистического экстаза, открывающего путь к постижению объективной истины и прорицанию.

В программном прозаическом посвящении к посланию «Императору Александру» (1814), адресованном матери государя вдовствующей императрице Марии Федоровне, Жуковский четко сформулировал свою цель:

Послание к Государю Императору, Вашему Величеству мною подносимое, есть выражение не одних чувств поэта, но вместе и всего, что чувствует теперь народ русский — *язык свободный и простой, дань благодарности, дань бескорыстного удивления*. <...> Ныне хвала делает более чести поэту, нежели царю, который не ищет ее, но творит добро потому, что иного творить не может; и не лесть приводит теперь стихотворца к престолу, не бедная надежда заслужить награду, но славное имя русского, но честь — быть одним из тех счастливых, которые клялись в верности великому человеку <...> *Как стихотворец я сказал вслух и весьма слабым языком то, что каждый из моих соотечественников чувствует в тайне души своей — дерзкое, но счастливое право поэзии!*

Как видим, особое значение в этой романтической концепции национального поэта приобретает проблема поэтического долга и свободы: оказывается, что русский певец *должен воспевать* своего великого государя потому, что этого требует его *свободный дух*, направляемый самим Богом. Более того, вос-

певать царя от имени народа, по Жуковскому, есть не долг, а *счастливое право поэзии*.

Поэт лишь озвучивает то, что «*в тайне души своей*» чувствует его народ (равно как и другие освобожденные нации). При этом высшая награда за такую *свободную песню долга* — *сердечное* одобрение царственной особы («если сердце матери <...> будет тронуто голосом поэта») и *сердечная* же благодарность соотечественников. Путь патриотической поэзии — от сердца к сердцу. В зачине послания певец так обращается к императору:

О русский царь, прости! *невольно* увлекает
Могущая рука меня к мольбе в тот храм,
 Где *благодарностью* возженный фимиам
 Стеклися в *дар* принести тебе народы мира —
 И, радости полна, *сама играет лира*²².

Хвала царю, представленная в посвящении к посланию как своего рода сердечная присяга верности, в самом стихотворении недвусмысленно уподобляется молитве, возносимой небесам народами мира.

От воспевания великих подвигов и прекрасной души царя Жуковский переходит к поэтическому изображению его провиденциальной политики и заканчивает мистическими призывами-предчувствиями. Ср. из «Певца в Кремле» (1814–1816):

О! совершись, святой завет!
 В одну семью, народы!
 Цари, в один отцев совет!
 Будь, сила, щит свободы!
 Дух благодати, пронесись
 Над мирною вселенной,
 И вся земля совокупись
 В единый град нетленный!
 В совет к царям, Небесный Царь!
 Символ им: Провиденье!
 Трон власти, обратись в алтарь!
 В любовь — повиновенье!
 Утихни, ярый дух войны;
 Не жизни истребитель,
 Будь жизни благ и тишины
 И вечных прав хранитель.

Ты, мудрость смертных, усмирись
 Пред мудростию Бога,
 И в мраке жизни озарись
 К небесному дорога [Жуковский: II, 49–50].

«Только Россия имеет Александра и Жуковского, — писал в 1814 г. А. И. Тургенев. — Я уверен, что и Александр с своею неприступною для почестей душою почувствует силу гения и отдаст справедливость себе и веку, который произвел сего гения» [РА 1864].

В контексте восторженной «александриады» Жуковского и следует рассматривать знаменитый гимн свободной поэзии, вложенный в «Графе Гапсбургском» в уста императора:

Не мне управлять Песнопевца душой!
 (Певцу отвечает Властитель);
 Он высшую силу признал над собой!
 Минута ему повелитель!
 По воздуху вихорь свободно шумит!
 Кто знает откуда, куда он летит!
 Из бездны поток выбегает!
 Так песнь зарождает души глубина!
 И темное чувство из дивного сна
 При звуках воспрянув, пылает!

Можно сказать, что здесь Жуковский формулирует свою поэтическую теодицею. Источник вдохновения певца — высшая сила, действующая мгновенно, как озарение («минута ему повелитель»). Сравнение вдохновения с вихрем и потоком, конечно, означает не абсолютную свободу фантазии²³, а неисповедимость, таинственность действия высшей силы в поэте. Эти знаменитые строки, отозвавшиеся впоследствии у Пушкина, представляют собой, по всей видимости, вариацию на тему проповеди Иисуса: «Дух дышет, где хочет, и голос его слышишь, а не знаешь, откуда приходит и куда уходит: так бывает со всяким, рожденным от Духа» (Ин. 3, 8). Песнь поэта, исходящая из темной глубины души, — *жаркая сердечная молитва Высшей силе*²⁴ (круг замыкается).

Между тем озвученная Рудольфом концепция поэзии существенно отличается от прежних представлений Жуковского об отношениях между поэтом, властью и народом. «Темное чув-

ство», вызволенное песней «из дивного сна», здесь уже не патриотическое переживание («дань благодарности», «бескорыстное удивление» могучему и благочестивому государю), которое каждый из соотечественников поэта «чувствует в тайне души своей», но умиленное удивление таинственной власти Промысла. Певец в балладе поет не от имени народа и не для народа, а от имени и во имя высшей силы, которую он признал над собой и которую признают и народ, и император. В свою очередь, ликующий народ в балладе представлен не как участник действия, но как пассивный слушатель песни поэта-священника. С помощью последнего народ приобщается к некоей тайне («таинство слов объяснилось»), и это приобщение повергает его в благочестивое молчание (для сравнения: в «Певце в Кремле» глас народа сливался с голосом барда в воспевании подвигов, политики и замыслов государя²⁵). Иными словами, в «Графе Габсбургском» поэт-священник приоткрывает императору и народу занавес, скрывающий тайну Промысла²⁶.

Это очень важный идеологический сдвиг, не только свидетельствующий о новом понимании Жуковским роли поэзии, но и показывающий, как глубоко осознал поэт принципиальную перемену в мировоззрении и поведении императора Александра второй половины 1810-х гг. По точному наблюдению Р. Вортмана, император в это время постоянно подчеркивал свое безразличие к мнению народа и полную подчиненность воле Всевышнего²⁷. Жуковский в образе певца-священника вносит со своей стороны существенное дополнение в эту концепцию: подобно монарху, певец также не подотчетен земному мнению; он — выразитель тайной небесной воли, адресованной и народу и императору, своего рода связующее звено между Богом, властью и народом — *орудие святого Промысла*.

Здесь следует обратить внимание на то, что в 1810-е гг. популярная в литературе того времени тема «певец на пире» связывается Жуковским с темой сверхъестественного могущества поэзии. Так, в оде из Драйдена «Пиршество Александра», переведенной Жуковским в 1812 г., искусство певца Тимотея оказывается настолько неотразимым, что сам Александр Великий становится пассивным исполнителем воли песнопевца.

В переводе «Слова о полку Игореве» (1817–1819) Жуковский, комментируя известное описание струн легендарного Бояна, которые «его сами знали и пели», восклицает: «Какая похвала!» В «Певце во стане русских воинов» и продолжавшем его «Певце в Кремле» каждое слово барда воспринимается его слушателями как руководство к действию. Жуковский здесь как бы моделирует идеальное воздействие поэзии на аудиторию. *Замечательно, что в «Графе Гансбургском» песня священника-поэта приводит слушателей не в состояние восторга, печали, гнева или радости, но в благочестивое торжественное молчание:*

Все смолкло, на Кесаря очи подняв...

Момент откровения, как и в других произведениях поэта этого времени (например, «Невыразимое»), предстает как момент невыразимой полноты чувства. О чем же могло говорить это торжественное молчание читателям Жуковского?

6.

Напомним, что баллада начинается с прозрачной аллюзии на современное событие международной политической жизни — Ахенский конгресс Священного Союза, с которым император Александр связывал великие надежды. Но парадоксальность ситуации заключается в том, что баллада была опубликована поэтом... *за несколько месяцев до начала конференции, которую аллегорически изображает.*

Разумеется, ничего чудесного в этом «предсказании» нет: решение о том, что конгресс состоится в Ахене, было принято главами европейских правительств в апреле 1818 г. (апрелем — обычно датируют и балладу Жуковского), однако кандидатура Ахена обсуждалась и раньше. Древняя столица империи Карла Великого как бы символизировала чаемое единство феодальной Европы. Кроме того, в европейской истории Ахен имел репутацию города-миротворца: помимо коронации императора Рудольфа, прекратившей междоусобную войну в XIII в., здесь были заключены мирные соглашения 1668 и 1748 гг. — последнее положило предел Семилетней войне. Конгресс должен был проходить в месте, как бы населенном тенями прошлого. Романтик Жуковский хорошо почувствовал

и блестяще воспроизвел эту историческую атмосферу в своей балладе.

Известно, что Александр был активным сторонником проведения конференции именно в Ахене. У других государей имелись иные предпочтения (см.: [Webster: 123]). Вероятнее всего, Жуковский, находившийся зимой–весной 1817–1818 гг. при дворе, знал об этой дискуссии. Возможно, что именно апрельское известие о том, что конференция состоится в древней столице Карла Великого (победа точки зрения Александра), и вызвало решение поэта перевести «ахенскую» балладу Шиллера, вложив в нее современный политический смысл. Заметим, что момент публикации сборника, состоявшего из послания «на рождение» и баллады «на коронацию», был выбран Жуковским очень удачно. В самом начале июня государь вернулся в Москву, «чтобы обнять новорожденного племянника» и подготовиться к отъезду на конгресс [ИВ 1892]. Следом за государем в Москву приехали прусский король и наследный принц. Первая декада июня стала временем нескончаемых празднеств, обедов, балов и иллюминаций [Шильдер: IV, 108]. Эти торжества были своеобразной прелюдией к грядущему конгрессу европейских держав.

Иными словами, старинная история, рассказанная немецким поэтом, превратилась в завуалированное предсказание будущего триумфа русского императора, в своего рода *пророческое видение конгресса*. В этом контексте интересны два упоминания баллады «Граф Гапсбургский» в дневниковых записях Жуковского от 1 и 2 октября 1818 г. А. С. Янушкевич предполагает связь этих записей с программой учебных занятий Жуковского и великой княгини. Это очень похоже на правду, но только следует добавить, что едва ли случайно обращение поэта к уже известной Александре Феодоровне балладе совпало по времени с началом конгресса в Ахене [Жуковский: XIII, 129, 487].

Выбор Жуковским германского императора Рудольфа в качестве «прототипа» для русского царя знаменателен: инициатор (и фактически глава) «союза царей», православный государь Александр Павлович сравнивался с основоположником династии Габсбургов, избранным императором Священной

Римской империи. Династическое благополучие, которое предсказывает балладный певец Рудольфу (этому немецкому Михаилу Романову), переадресуется Жуковским Александру, который предстает в его мистико-политической концепции как избранный на царство христианнейший государь Европы, стоящей ныне на пороге тысячелетнего царства:

Да будет же Вышний Господь над тобою
 Своей благодатью святою;
 Тебя да почтит он в сей жизни и в той,
 Как днесь он почтен был тобою!..

В свою очередь, грядущий, по Жуковскому, триумф государя должен стать и триумфом его пророка-певца. Очевидно, что в уста германского владыки поэт вкладывал то, что хотел услышать от своего цесаря, — признание священной миссии поэта²⁸.

О том, что мысль о союзе певца с царем-рыцарем была действительно излюбленной мыслью Жуковского в конце 1810 — начале 1820-х гг., свидетельствуют следующие стихи из «Орлеанской девы», вложенные поэтом в уста короля Карла²⁹:

<...> певец высокий
 Без почести отселе не пойдет;
 Для нас при нем наш мертвый жезл цветет;
 Он жизни ветвь бессмертно-молодую
 Вплетает в наш безжизненный венец;
Властителю совластвует певец;
Переселясь в обитель неземную,
Из легких снов себе свой зиждет трон;
Пусть об руку идет с монархом он:
Они живут на высотах созданья.

Произведения Жуковского второй половины 1810-х гг., написанные в самых разных жанровых формах (гимн, песня, баллада, послание, драматическая поэма), как бы сливаются в единый гимн государю³⁰. В известной степени sacramентальное «для немногих» означало для Жуковского «для Него».

Но Александр, как известно, был глух к поэзии. Среди наставников и интимных друзей царя мы видим представителей самых разных конфессий, светских мистиков и монахов, сектантов и философов, — но не поэтов. Едва ли мы ошибемся, если предположим, что Жуковский в образе певца, приглашенного

на пир набожным императором Рудольфом, намекал на *свою* готовность к такому мистическому союзу с царем, — союзу, о возможности которого друзья поэта мечтали еще в 1814 г. Эти мечты, как известно, не оправдались, но в высшей степени интересна сама попытка мистико-политической эмансипации поэзии, предпринятая Жуковским. Если мы правильно понимаем позицию Жуковского тех лет, он утверждает не столько священное происхождение поэзии (мысль известная и в ранне-романтический период), сколько священное право поэта истолковывать царю и миру сокровенный смысл истории. Речь идет, судя по всему, об *идеологической* (или лучше сказать: *герменевтической*) конкуренции между боговдохновенным Поэтом и «профессиональным» Мистиком-проповедником (проповедницей), стоящим (стоящей) у трона³¹. Это была своего рода битва поэта за царя, поощрявшаяся, как мы видели, друзьями Жуковского в середине-конце 1810-х гг.³² (ср. приведенное выше высказывание Тургенева).

Уж не намекал ли поэт царю в своей балладе, вышедшей в «дворцовом сборнике» в начале лета 1818 г., на то, чтобы тот пригласил его на международное торжество? Такой намек вполне отвечал бы тогдашнему представлению Жуковского о своей миссии. Примечательно, что в дневнике за февраль 1818 г. Жуковский упоминает о своей беседе с российским монархом, отнесшимся к нему очень благосклонно. Но о чем говорили тогда владыка и его певец, неизвестно.

7.

Итак, Жуковский делает внутренней темой своей баллады сам процесс угадывания, «сердечного» прозрения³³ в средневековой легенде скрытого политического и профетического смысла. Это откровение истины оказывается многоступенчатым. Как мы видели, за Рудольфом Габсбургом скрывается Александр. В последнем угадывается основатель новой христианской империи (Священный Союз). Наконец, в этом основателе христианской империи «немногие» читатели, усвоившие язык и дух александровского мистицизма, могли узнать *самого главного героя баллады*, которому она, собственно, и посвящена.

Вернемся к началу стихотворения — описанию коронационного пира в Ахене:

<...> Рудольф Император Избранный сидел
 В сиянье венца и в порфире.
 <...> И семь Избирателей, чином
 Устроенный древле свершая обряд,
 Блистали, как звезды пред солнцем блестят,
 Пред новым своим Властелином.
 Кругом возвышался богатый балкон,
 Ликующим полон народом;
 И клики, со всех прилетая сторон,
 Под древним сливались сводом.

Это достаточно точный перевод шиллеровских стихов³⁴. Семь избирателей Рудольфа — исторические лица³⁵. Согласно немецкому комментарию к стихотворению, сравнение государя и его избирателей с солнцем и звездами восходит к кеплеровской гелиоцентрической системе³⁶. Может быть, в случае Шиллера это и так. Но для Жуковского настоящая картина, видимо, имеет другой прототип. Образ семи избирателей, блистающих перед властелином, как звезды пред солнцем, — поразительная по своей поэтической смелости аллюзия на известные стихи из первой главы Апокалипсиса (семь духов, находящихся пред престолом Сына Человеческого).

Св. Иоанн Богослов, «обратившись, увидел семь золотых светильников, и посреди светильников, подобного Сыну Человеческому, облеченному в подир и по персям опоясанного золотым поясом» (Откр. 1, 13). Сидящий на престоле «держал в деснице Своей семь звезд», и лице Его было «как солнце, сияющее в силе своей» (Откр. 1, 16). Спаситель говорит к Иоанну: «Тайна семи звезд, которые ты видел в деснице Моей, и семи золотых светильников есть сия: семь звезд суть Ангелы семи церквей; а семь светильников, которые ты видел, суть семь церквей» (Откр. 1, 20). (И далее: «и семь светильников огненных горели пред престолом, которые суть семь духов Божиих» — Откр. 4, 5).

Это место в александровскую эпоху вызвало множество мистических толкований. Несомненный интерес к видению проявлял сам Александр Павлович. Так, разработанный при его непосредственном участии план знаменитого парада союз-

ных войск в Вертю представлял собой земную проекцию апокалиптической картины: «семь алтарей», воздвигнутые в центральном квадрате, окруженном войсками, символизировали семь церквей. Как справедливо замечает Андрей Зорин, «парад не только символически указывал на сокровенный смысл потрясений, полностью изменивших Европу и мир, но и сам превращался в своего рода мистерию, истолковать которую могли лишь посвященные» [Зорин: 315]. К числу таких посвященных прежде всего следует отнести госпожу Крюденер, брошюра которой “Le Camp de Vertus” была издана огромным тиражом и тут же переведена на русский язык [Там же]. Моление у «семи алтарей» истолковывалось Крюденер как всемирное торжество русского императора, прообразующего собою Христа. Смотр в Вертю осмыслялся как военно-мистическая увертюра к главному событию эпохи — заключению Священного Союза между христианскими монархами Европы.

Вернемся к балладе Жуковского 1818 г. Знаменательно, что не военный парад, но «мирная» коронация «разыгрывает» теперь апокалиптический сюжет. Выбор ритуала исторически закономерен и значим. Видение грядущего конгресса, на котором, по убеждению императора, будет решаться судьба мира, превращается Жуковским в видение престола Творца, окруженного ангелами (то есть в своего рода небесный Ахен³⁷). Показательно, что момент узнавания передается Жуковским не совсем так, как у Шиллера. У немецкого поэта все просто смотрят на графа (“Und alles blickte den Keiser an”), у Жуковского — смотрят, «на кесаря *очи подняв*», то есть *снизу вверх*, что никак не соответствует реальным пространственным отношениям в балладе (ранее говорилось, что ликующий народ собрался на высоком балконе, а семь избирателей свершают свой обряд, разумеется, на одном пространственном уровне с цесарем³⁸). Отсюда и «древний свод», под которым сливались «клики» ликующего народа, намекает на свод небесный, где непрестанно воздается «слава и честь и благодарение Сидящему на престоле, живущему во веки веков» (Откр. 4, 9) и где старцы в белых одеждах и золотых венцах «полагают венцы свои пред престолом, говоря: Достоин Ты, Господи, приять славу и честь и силу, ибо Ты сотворил все и *все* по Твоей воле существует и сотво-

рено» (Откр. 4, 10–11). (Ср. в балладе слова императора: «Пусть будет он даром благим от меня / Отныне Тому, Чье даянье / Все блага земные, и сила, и честь, / Кому не замедлю на жертву принести / И силу, и честь, и дыханье»).

Узнавание Спасителя в императоре и семи христианских церквей в семи избирателях (в историко-политическом плане баллады Жуковский мог иметь в виду *семь правителей Европы*, подписавших вместе с Александром Венские соглашения в 1814 г.³⁹) и есть, как мы полагаем, «туманная» окончательная разгадка, заставлявшая уже не героев баллады, но самих читателей погрузиться в торжественное и умиленное молчание⁴⁰. Наконец, своего логического завершения достигает здесь и тема певца-священника, прямо сближающегося со святым Иоанном, обращавшимся от имени Господа к семи церквям и миру:

Иоанн семи церквям, находящимся в Азии; благодать Вам и мир от Того, Который есть, и был, и грядет, и от семи духов, находящихся пред престолом Его, и от Иисуса Христа, Который есть свидетель верный, первенец из мертвых и владыка царей земных (Откр. 1, 4–5).

8.

Подведем итоги. На наш взгляд, баллада «Граф Гапсбургский», впервые напечатанная в дворцовом сборнике «Für Wenige. Для немногих», может быть адекватно прочитана в политическом и идеологическом контексте второй половины 1810-х гг. Это стихотворение следует включить в ряд программных произведений Жуковского, посвященных императору Александру и роли поэта, поющего ему хвалу.

До 1818 г. Жуковский воспевал царя в традиционных для такой задачи формах оды, народной песни, гимна, кантаты или одического послания. Мы полагаем, что обращение поэта к новому жанру, казалось бы, не имеющему ничего общего с политической темой, связано с тем, что «средневековая» баллада оказалась литературной формой, наиболее подходящей для выражения духа и стиля александровской политики второй половины 1810-х гг.: ориентация на Запад, напряженное символическое действие с неожиданной развязкой, вера в господство Провидения и установка на разгадку Его тайны, восприятие истории как борьбы Бога и Сатаны, средневековый

мистический колорит. В эстетическом плане сам император Александр — не одический, а, скорее, балладный герой: рыцарь, покорный таинственной воле Провидения. В свою очередь, его поэт — не одический певец-оратор, но таинственный исполнитель сверхъестественной воли, т.е. опять же балладный персонаж.

В таком случае «Граф Гапсбургский» Жуковского опровергает категорическое утверждение Тынянова о том, что в жанре «переводной» баллады «иностранный материал был легок, русский же умещался с трудом» [Тынянов: 112]. Наоборот, «русский материал» в этот период мог быть выражен адекватно именно в «переводном» жанре⁴¹: александровская Россия с религиозным энтузиазмом входила в западную историю (наполеоновские войны, европейские конгрессы 1810–20-х гг., русские призывы к братскому объединению всего христианского мира, религиозный космополитизм)⁴².

«Граф Гапсбургский» представляет собой удачную попытку создания *русской мистической баллады*⁴³, внутренняя тема которой — политическая история современной Европы, приближающаяся к моменту прекрасной развязки. Парадокс, однако, заключается в том, что поэтическое воспевание миссии Александра упирается здесь в... апокалиптический тупик. В небесном Ахене истории быть не может, а потому не может быть и продолжения «александриады». И действительно, как заметил еще Пушкин, гимны царю уходят из поэзии Жуковского. Пушкин, конечно, объяснял молчание Жуковского его разочарованием в императоре (разочарованием почти всеобщим с конца 1810-х гг.). Однако это молчание объясняется не столько сознательным отказом поэта от воспевания не оправдавшего его надежд монарха, сколько логическим завершением «александровского сюжета» в его творчестве 1810-х гг.⁴⁴ Битвы закончились. Мир утверджен. Христианские государи соединились в Священном Союзе под эгидой русского царя, таинственно прообразующего собой Самого Христа. Наступило (по крайней мере в поэтической перспективе) «тысячелетнее царство». История кончилась. И не случайно из барда Императора и его Династии Жуковский превращается в певца «малого», «женского» двора, его забот и развлечений. Гигантский апокалиптический проект, соучастником которого он се-

бя чувствовал, сменяется (на время!) в его поэзии воспеванием придворной и природной (ср. дворцовый парк) жизни, понимаемой как своего рода земной Эдем — милая тень Эдема небесного.

Можно сказать, что в конце 1810-х гг. Жуковский переходит из свершившейся истории Европы в идиллический быт павловского парадиза. На смену восторженному апокалиптическому воображению, пронцающему сокровенный смысл современности, приходит поэтическая фантазия, превращающая дворцовую жизнь в нескончаемую счастливую феерию*.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Известный исследователь Шиллера Бенно фон Визе рассматривает балладу как политическую утопию автора [Wiese: 87–97]. Иначе интерпретирует ее смысл критик Вильгельм Кюльман: “Die poetische Allegorie einer aktuellen historischen Umbruchsituation, in der die Institution der Kunst zur Frage steht”; “der tragende Gedanke der Schillerschen Ballade, die Identität des Priesters und Sängers, besass historischen Indiz — und Erkenntniswert” [Kuhlman: 294].
- ² О коронации Рудольфа Габсбурга упоминал в своих «Письмах Русского Путешественника» Карамзин. В Базеле он видел «деревянную и очень топорно выработанную статую Императора Рудольфа I. Он представлен сидящим на троне в порфире и со всеми знаками своего достоинства. Его избрали в Императоры в самое то время, когда он войсками своими окружил Базель <...>» [Карамзин: 99]. Разумеется, изображение Рудольфа для Карамзина и его читателей — деталь западного, германского мира.
- ³ Заметим, что в основе этого пушкинского образа лежат стихи самого Жуковского из «Песни Барда над гробом славян-победителей» (1806). Ср.: «Но се! таинственным видением во мгле / Певец Воспрянул пораженный; / Седины дыбом на челе; / Смятение в очах и в членах трепетанье; / Как вихорь на курган он с лирой взлетел... / Волшебной раздалось бряцанье...» (курсив мой. — И. В.)

* О литературных последствиях, которые имела баллада Жуковского, говорится в нашей статье «Конь и Царство: Смерть и похороны императора Александра в русской поэзии 1820-х годов» (в печати). Предложенный в этой работе анализ пушкинской «Песни о вешем Олеге» (1822; публ. конец 1825) и баллады «Олег» (1826; публ. 1827) Н. М. Языкова реконструирует полемический диалог русских авторов на тему русского императора, его эпохи, наследия и первого певца.

- ⁴ А. Л. Зорин в статье о послании Жуковского «Императору Александру» отмечает, что поэт «довольно быстро проникается сознанием своей провиденциальной миссии» [Зорин: 112]; см. также: [Зорин 2001: 269–295]. Здесь же приводятся слова Жуковского из его письма к А. И. Тургеневу по поводу выхода в свет отдельного издания «Певца во стане русских воинов»: «Пришли мне этот экземпляр и все, что есть хорошего на случай нынешних побед. И мне хочется кое-что написать, тем более, что имею на это право, ибо я был предсказателем: многие места из моей песни точно пророческие и сбылись *a la lettre*» [Жуковский 1898: 98–99].
- ⁵ В том же году баллада была опубликована и в «Вестнике Европы» (Ч. 100. № 13. С. 17–22).
- ⁶ Так, напр., А. С. Немзер подчеркивает необычный поэтический строй стихотворения: «тяжеловатая основательность описаний, велеречивая обстоятельность рассказа, легкий, но ощутимый налет архаизации». Здесь же указано на сходство строфы «Графа Гапсбургского» с традиционной одической рифмовкой (С. 222).
- ⁷ А. С. Немзер замечает, что слово «торжественный», с которого начинается стихотворение, «раритет в лирике Жуковского» (С. 222). Наблюдение неверное. Это слово частый и важный гость в поэзии романтика — причем в разных жанрах оно приобретает разную стилистическую окраску, выражает разные «жанровые» оттенки торжественности (таинственная, религиозная, гражданственная, умиленная). Ср. в его балладах: «Я мнил торжественной рукою / Сосновый положить венец»; «И кто сочтет разноплеменных, / Сим торжеством соединенных?» («Ивиковы журавли»); «И в Ирлингфор уже как повелитель / Торжественно вступил» («Варвик»), «Между торжественных минут / Полночи и рассвета» («Громобой»); ср. также в более поздних балладах: «Торжество победителей» (название стихотворения); «С торжественностью ратной» («Ленора»); «Органа торжественный гром восходил»; «И пеньем торжественным полон был храм» («Покаяние»). Еще чаще это слово встречается в элегиях Жуковского («Торжественно мольба с небес зовет»; «наполнен весь тишиною торжественной»).
- ⁸ Как справедливо замечает Аннет Пейн, Жуковский «translated the aesthetic and historical precepts of “Graf Gabsburg” into notions more akin to the thinking of his own culture and time». Однако культуру и время поэта исследовательница понимает очень обобщенно: «“Graf Gapsburgskii” comes to fuse Sentimentalism (as symbolised by the emperor’s tears) and Russian Orthodoxy (tears as an expression

of the religious ideal of umilenie)» [Pein: 102]. Мы считаем, что Жуковский в своем переводе гораздо более конкретен.

⁹ Текст баллады цитируется нами по [Жуковский 1818: 13–25], с сохранением авторской пунктуации.

¹⁰ Эта статья затем была оформлена графом Каподистрия в виде официального доклада царю под названием «О встрече в Ахене».

¹¹ Ср.: “In his own Empire Alexander seldom responded to public acclaim <...> abroad he enjoyed the sensation of having all eyes focused upon him, of knowing that the Prime Minister of France and the Foreign Ministers of Britain and Austria were watching anxiously the changing expressions of his face” [Palmer: 360].

¹² Мотив «сердечного» памятника характерен для александровской эпохи («религия сердца»). Приведенные слова из царского манифеста 14 июня немедленно отозвались в «хоре» Ю. А. Нелединского-Мелецкого (автора того самого сенатского Прощения о воздаянии почестей, которое отклонил император!), написанного для праздника в честь возвращения государя из победоносного похода (27 июля 1814 г.):

Возвеличил нас, прославил
Днесь и в будущих веках.
Памятник себе поставил
Верных Россиян в сердцах (цит. по: [Семевский: 163]).

Возможно, что император заимствовал образ сердечного памятника у одного из духовных вождей того времени, масона И. В. Лопухина (был близок к Александру в 1814 г.). В завещании, помещенном в финале его «Записок сенатора» (1809), Лопухин обращался к друзьям и почитателям: «<...> не похвал и памятников хочу я от вас. Возобновите ко мне в сердцах своих неразрывный, вечный узел дружбы, не умирающей с телом и неограниченной временем»; возбуждайте в добрых сердцах «благодарения к Источнику всех благих даров» [Лопухин: 210]. Об александровских обертонах темы духовного памятника в русской литературе (Гоголь, Пушкин) см.: [Vinitsky: 98–100].

¹³ Жуковский переводит слова шиллеровского графа на язык манифестов Александра Павловича. Так, мотивируя свой отказ от памятника и принятия «проименования Благословенный», государь подчеркивал, что «не позволяет Себе, яко человеку, дерзновение мыслить, что я уже достиг до того <...>». Ср. со словами графа Гапсбургского: «Дерзну ли помыслить я, — граф возгласил, / Почтительно взоры склонивши, — / Чтоб конь мой ничтожной забаве служил, / Спасителю-Богу служивши?».

¹⁴ По-видимому, последние слова также отсылают к одному из манифестов государя: «Всемогущий положил предел бедствиям.

Прославил любезное нам отечество в роды родов. Воздал нам по сердцу и желаниям» (цит. по: [Шильдер: III, 239]).

¹⁵ Ср., напр., у Голикова (1807). Жуковский в послании Александру 1814 г. использует символику недели Ваий («народы <...> ваями Твой путь смиренный облекли» [Успенский: 167]).

¹⁶ Ср. знаменательные слова императора, обращенные к баронессе Крюденер: «Я покидаю Францию, но до своего отъезда хочу публичным актом воздать Богу Отцу, Сыну и Святому Духу хвалу, которой мы обязаны Ему за оказанное нам покровительство, и призвать народы стать в повиновение Евангелию». Здесь же создание Священного Союза названо актом богопочтения (*dans cet acte d'adoration*; цит. по: [Шильдер: III, 344]).

¹⁷ Любопытно, что эта лошадь была подарена императору Коленкуром в бытность последнего посланником при русском дворе.

¹⁸ Во время военной литургии у эшафота казненного Людовика на Площади Согласия в Рождество 1814 г.

¹⁹ Возможно, что в образе поэта-священника отзывается и биографический мотив: придворный поэт Жуковский, живший осенью 1817 – весной 1818 г. в келье Чудова монастыря, в шутку именовал себя монахом (князь Вяземский называл его в переписке с Тургеневым «отцом Василием» [ОА]).

²⁰ Образ певца, поющего на пиру у всесильного владыки, является традиционным. Немецкий комментатор баллады о графе Габсбурге видит здесь аллюзию на гомеровского Демодока, поющего на пиру у феакийского царя в присутствии Одиссея [Schiller: II, Teil II B, 187]. Для Жуковского образ певца на пиру ассоциировался прежде всего с легендарным Тиртеем (с которым поэта часто сравнивали современники), бардами северных поэм Оссиана и с древнерусским Бояном. Жуковскому был известен и один из текстов-источников шиллеровского стихотворения — баллада Гете «Der Sänger» (Певец), вольно переведенная (склоненная на русские нравы) в 1814 г. литературным соперником Жуковского П. А. Катениным. В версии последнего вдохновенный певец Услад поет песню, которой в восторге внимают бодры юноши, девы красные и сам князь Владимир Красное Солнышко. Особую роль в этой балладе играет мотив княжеского дара, от которого отказывается свободный певец. Как показал Ю. Н. Тынянов, образ певца, отказывающегося от царской награды, является сквозным в поэзии Катенина и наполнен биографическими и политическими аллюзиями. «Задняя мысль» поэта ощущается уже в этой «Песне» (опубликована в 1815 г.). Примечательно, что Шиллер в отличие от Гете, а Жуковский в отличие от Катенина вкладывают слова о свободе искусства от земной власти в уста благочес-

тивного владыки (Пушкин в «Песне о Вещем Олеге» вернется к «версии» Гете-Катенина). Таким образом достигается гармония между властью и искусством, осененная самим Провидением.

21 Показательно, что свое знаменитое послание «Императору Александру» (1814) Жуковский сперва думал начать с картины «Совета Царей» (здесь Венского конгресса) — замысел, не нашедший отражения в тексте стихотворения (см. [Иезуитова: 154]), но реализовавшийся, как видим, в балладе «Граф Гапсбургский».

22 Мотив «самоиграющей» лиры, конечно, восходит к поразившему воображение поэта описанию игры Бояна в «Слове о полку Игореве» (см. далее). В более ранней «Песне Барда» (1806) говорилось: «Певец ударил по струнам — / Одушевленны забряцали».

23 Ср., напр.: [ИРП: 253–254].

24 Слово «пылает», отсутствующее у Шиллера, Чехихин назвал удивительно метким: темное чувство светлеет, дойдя до сознания; это чувство «органически-тепло» [Чехихин: 58]. Сравните родственный образ из завещания Лопухина, имевшего значительное влияние на Жуковского в середине 1810-х гг.: «Друзья мои! из глубины пылающих любовью сердец ваших пожелайте только, чтоб <...> пил я неисчерпаемую чашу блаженства в той непостижимой стране, где цветет вечный сад радости» [Лопухин: 210–211].

25 Как замечает Зорин, «слиться в этом “братском хоре” должны голоса всех народов мира» [Зорин: 325].

26 Думается, нет необходимости специально останавливаться на том, какую роль играл в поэзии Жуковского второй половины 1810-х гг. (и далее, вплоть до последних стихотворений поэта) образ небесной завесы, «сторожем» которой является истинный певец. Заметим только, что лирика Жуковского 1816–18 гг. насквозь пронизана мотивом *зрелища (видения) небесного царства*: «Вадим», «Орлеанская дева», «На кончину королевы Виртембергской» и др. Кажется, никогда еще Жуковский не был (и не будет!) так дерзок в приподымании «завесы».

27 “Alexander, speaking in the name of Christ, drew his moral authority from above and detached himself from the forces of popular nationalism awakened during the war” [Wortman: 230].

28 Ср. возможный намек на шествие на осляти в балладе Жуковского: священник-поэт оказывается выше светской власти, отдающей ему почести.

29 Напомним, что «Пролог» «драматической поэмы» «Орлеанская дева» (из Шиллера) впервые был опубликован в шестой книжке «Для немногих», получившей цензурное разрешение в тот же день (3 июня 1818 г.), что и пятая книжка, включавшая послание великой княгине и балладу об императоре Рудольфе. Попутно

заметим, что мотив священного союза поэта и властелина, восходящий в истории русской поэзии к двум шиллеровским произведениям в переводе Жуковского, впоследствии нашел «формульное» выражение в известном монологе Самозванца из пушкинского «Бориса Годунова».

- ³⁰ Ср. описание идеального монарха из «Пролога» к «Орлеанской деве»: «<...> защитник плуга, / Хранитель стад, плодотворитель нив, / Невольникам дарующий свободу, / Скликающий пред троном наши грады, / Покров бессилия, гроза злодейства, / Без зависти возвышенный над миром, / *И человек и ангел утешенья...*»
- О связи «Орлеанской девы» с романтическим монархизмом Жуковского см. прекрасную работу Л. Киселевой [Киселева]. Вообще тема Александра в «Орлеанской деве» Жуковского (1817–1822) заслуживает отдельной статьи: смирение и прекраснодушие дофина, его глубокая религиозность и вера в предсказания, готовность отказаться от престола, чудесная победа над Иноземцем и спасение страны: «Мне сердце говорит: ты дашь нам мир, / И Франции создатель новый будешь». Крайне интересно, что сам император отнесся к переводу Жуковского враждебно (запрет на постановку в 1822 г. [Киселева]). Вероятную причину этой враждебности мы видим во многочисленных намеренных или случайных аллюзиях на болезненные для царя темы: нерешительность; безумие отца («Ужасная свершается судьба Над родом Валуа... Отец мой был безумцем двадцать лет...»); наконец, полная доверенность к боговдохновенной предсказательнице, сообщающей монарху высочайшую волю и призывающей к освободительной войне (пророчества госпожи Крюденер 1818–1821 гг. и разочарование государя в прежней confidentке, вынужденной покинуть Петербург в конце 1821 г.; ср. также антикрюденерские инвективы Фотия).

- ³¹ В этой связи было бы крайне интересным исследовать типологические отличия мистических прочтений современной истории в поэзии Жуковского и сочинениях популярных мистиков (от госпожи Крюденер до священника Левицкого). Заметим, что в деле истолкования современных событий тайным конкурентом Поэта оказывается также Историк (Карамзин).

- ³² Далекий отголосок этой битвы слышится в известных пушкинских стансах [Альтшуллер: 47–49].

- ³³ Об этом хорошо сказано в работе Аннет Пейн: Жуковский “underlines the mystery of the act of revelation, which is unrelated to process of the mind, and only of the heart” (P. 101).

- ³⁴ “Sass König Rudolphs heilige Macht / Beim festischen Kronungsmahle. / Die Speisen trug der Falzgraf des Rheins, / Es schenkte der

Bohme des perlenden Weins, / Und alle die Wahler, die Sieben, / Wie der Sterne Chor um die Sonne sich stellt, / Umstanden geschafrig den Herrscher der Welt, / Die Würde des Amtes zu uben" [Schiller: II, I, 276].

- 35 Семь курфюрстов — 4 светских владыки и 3 церковных иерарха. См. их имена в: [Schiller: II, teil II B, 187].
- 36 "Schiller verbindet die Siebenzahl mit dem Keplerschen heliozentrischen Weltbild" [Schiller: II, teil II B, 187].
- 37 Перенесение «исторического» действия на небеса — прием, уже опробованный поэтом во второй части «Двенадцати спящих дев». См. об этом подробнее: [Виницкий: 38–39].
- 38 Прием символической «вертикализации» балладного пространства вопреки переводимому оригиналу отмечен Сергеем Аверинцевым в «Рыцаре Тогенбурге» [Аверинцев: 273–274].
- 39 Англия, Франция, Пруссия, Австрия, Швеция, Испания и Португалия. Представители этих держав были приглашены и на Ахенскую конференцию.
- 40 Напомним, что баллада вместе с посланием великой княгине Александре Феодоровне на рождение ее сына вышла в весеннем выпуске сборника «Для немногих». В послании, датированном апрелем, особо подчеркивалась приуроченность воспеваемого события к Пасхе. Ср. также в этой связи важный апокалиптический мотив: «И родила она младенца мужского пола, которому надлежит пасти народы жезлом железным» (Откр. 12, 5).
- 41 Ср. интересные наблюдения А. С. Архангельского о «балладном» характере политики императора Александра: «Царь как бы упреждал поиски жанра, сочинительствовал в истории <...>» [Архангельский: 134–135].
- 42 Правда, очень скоро «космополитическая» баллада Жуковского выполнила свою функцию романтического «освоения» Запада. Знаменательно, что борьба «младоархаистов» за создание национальной баллады во второй половине 1810-х гг. совпадает по времени с резкой критикой внешней политики царя с националистических позиций (суммарная позиция критиков: интересы России и русской словесности не должны раствориться в западной политике и литературе).
- 43 Сам термин «мистическая баллада» принадлежит другу Жуковского Блудову (его характеристика «Вадима»). Подробнее об этом жанре см. в нашей книге: [Виницкий: 37–39].
- 44 Тема Александра возрождается в творчестве Жуковского после смерти государя, но в совершенно иной идеологической огласовке — спиритуальной: покойный император теперь предстает как легкая тень, отлетевшая от мира, как вечный символ воспомина-

ния о лучших днях молодости поэта и его друзей (письмо к Тургеневу от 28 ноября 1825 г.), как ангел-хранитель России (статья о празднике 1834 г.).

ЛИТЕРАТУРА

- Аверинцев: *Аверинцев С. А.* Размышления над переводами Жуковского // Жуковский и русская культура. М., 1983.
- Альтшуллер: *Альтшуллер М. Г.* Между двух царей: Пушкин 1824–1936. СПб., 2003.
- Архангельский: *Архангельский А. Н.* Александр I. М., 2000.
- Вацуро: *Вацуро В. Э.* «Северные цветы»: История альманаха Дельвига-Пушкина. М., 1978.
- Вильчковский: *Вильчковский С. Н.* Царское село. СПб., 1992 (ре-принт изд. 1911 г.).
- Виницкий: *Виницкий И. Ю.* Нечто о привидениях: Истории о русской литературной мифологии XIX века. М., 1998.
- Вольпе: *Вольпе Ц. В. А.* Жуковский // Жуковский В. А. Стихотворения: В 2 т. Л., 1939–1940.
- Жуковский: *Жуковский В. А.* Поли. собр. соч. и писем. М., 1998, 2000, 2003. Т. I, II, XIII.
- Жуковский 1818: *Жуковский В. А.* Für Wenige. Для немногих. СПб., 1818. № V. Май.
- Жуковский 1898: *Жуковский В. А.* Письма к А. И. Тургеневу. М., 1898.
- Жуковский 1980: *Жуковский В. А.* Соч.: В 3 т. М., 1980.
- Зорин: *Зорин А.* Послание «Императору Александру» В. А. Жуковского и идеология Священного Союза // Новое литературное обозрение. № 32 (1998).
- Зорин 2001: *Зорин А.* Кормя двуглавого орла...: Литература и государственная идеология в России в последней трети XVIII – первой трети XIX века. М., 2001.
- ИВ 1892: Записки А. И. Михайловского-Данилевского. 1818 год // Исторический вестник. 1892. С. 373.
- Иезуитова: *Иезуитова Р. В.* Жуковский и его время. Л., 1989.
- ИРП: История русской поэзии. Л., 1968. Т. I.
- Карамзин: *Карамзин Н. М.* Письма русского путешественника. Л., 1984.
- Киселева: *Киселева Л.* «Орлеанская дева» Жуковского как национальная трагедия // История и историософия в литературном преломлении / Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia. 8. Тарту, 2002. С. 134–162.
- Кошелев: *Кошелев В. А.* Пушкин: история и предание. СПб., 2000.

- Лебедева: *Лебедева О. Б.* Драматургические опыты В. А. Жуковско-го. Томск, 1992.
- Лопухин: *Лопухин И. В.* Записки сенатора. М., 1990.
- Нелединский: *Оболенский Д. А.* Хроника недавней старины: Из архива князя Оболенского-Нелединского-Мелецкого. СПб., 1876.
- Немзер: *Немзер А. С.* «Сии чудесные виденья...» // Зорин А., Немзер А., Зубков Н. «Свой подвиг свершив...» М., 1987.
- ОА: Остафьевский архив князей Вяземских. СПб., 1899. Вып. I: Переписка князя П. А. Вяземского с А. И. Тургеневым. 1812–1819. С. 100.
- Орлик: *Орлик О. В.* Россия в международных отношениях 1815–1829: От Венского конгресса до Адрианопольского мира. М., 1998.
- Проскурин: *Проскурин О.* Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М., 2000.
- Пыпин: *Пыпин А. Н.* Религиозные движения при Александре I. СПб., 2000.
- РА 1864: Подлинные черты из жизни В. А. Жуковского: Письма А. И. Тургенева к В. А. Жуковскому // Русский архив. 1864. Т. 1. № 4. С. 450.
- РА 1895: Письма В. А. Жуковского к А. И. Тургеневу с примечаниями И. А. Бычкова // Русский архив. 1895. № 7. С. 187.
- Семевский: *Семевский М. И.* Павловск. Очерк истории и описание: 1777–1877. СПб., 1997.
- Семенко: *Семенко И. М.* Жизнь и поэзия Жуковского. М., 1985.
- Тынянов: *Тынянов Ю. И.* Архаисты и новаторы. Л., 1929.
- Успенский: *Успенский Б. А.* Избранные труды. М., 1994. Т. 1: Семиотика истории. Семиотика культуры.
- Чешихин: *Чешихин В.* Жуковский как переводчик Шиллера. Критический этюд. Рига, 1895.
- Шильдер: *Шильдер Н. К.* Император Александр I. СПб., 1897. Т. 1–3.
- Янушкевич: *Янушкевич А. С.* Этапы и проблемы творческой эволюции В. А. Жуковского. Томск, 1985.
- Keil: *Keil R.-D.* Der Fürst und der Sänger. Varianten eines Balladenmotivs von Goethe bis Puskin // Studien zu Literatur und Aufklärung in Osteuropa / Hrg. von H.-B. Harder und Hans Rothe. Wilhelm Schmitz Verlag in Giessen, 1978. S. 119–268.
- Kuhlmann: *Kuhlmann W.* Poetische Legitimität und legitimierte Poesie: Betrachtungen zu Schillers Ballade Der Graf von Habsburg und ihrem literarischen Umkreis // Aurnhammer-Achim (ed.); Manger-Klaus (ed.); Strack-Friedrich (ed.). Schiller und die höfische Welt. Tübingen: Niemeyer, 1990.
- Palmer: *Palmer A.* Tsar of War and Peace. Weidenfeld and Nicolson. London, 1974.

- Pein: *Pein A.* Schiller and Zhukovsky. Aesthetic Theory in Poetic Translation. Mainz: Liber, 1991.
- Schiller: Schillers Werke. Nationalausgabe. Zweiter Band. Teil II B. Gedichte (Anmerkungen zu Band 21). Verlag Hermann Bohlaus Nachfolger: Weimar, 1993.
- Vinitsky: *Vinitsky I.* "Exegi Testamentum": Gogol's Last Testament // *Ulbandus, The Slavic Review of Columbia University.* N 6 (2002). P. 85–112.
- Webster: *Webster C. K.* The Foreign Policy of Castereagh. London, 1925. Vol. II.
- Wiese: *Benno von Wiese.* Utopie und Geschichte // *Geschichte Im Gedicht. Texte und Interpretationen / Ed. W. Hinck.* Frankfurt a/M: Suhrkamp, 1979.
- Wortman: *Wortman Richard S.* Myth and Ceremony in Russian Monarchy. Princeton: Princeton Univ. Press, 1995. V. I.

РЕЛИГИОЗНОЕ В ЭПОХУ
ПОЭТИЧЕСКИХ МАНИФЕСТОВ:
«Теснятся все к тебе во храм...» В. А. Жуковского

ЕКАТЕРИНА ЛЯМИНА, НАТАЛЬЯ САМОВЕР

Устоявшиеся представления об эволюции художественной системы Жуковского включают деление его творчества на два основных этапа — говоря условно, лирический и эпический, между которыми пролегает переходный период длительностью около десяти лет. Эта эпоха, к концу которой поэтическая продукция исчислялась двумя-тремя стихотворениями в год, отмечена целым рядом текстов, созданных в конце 1810-х — начале 1820-х гг. и известных как поэтические манифесты Жуковского. Осознание естественных пределов лирической парадигмы, зафиксированное в отрывке «Невыразимое» (1819), стало отправной точкой для многообразных эволюционных процессов, захвативших как собственно творчество поэта, так и глубоко лежащие пласты его мировоззрения.

Между тем в исследовательской литературе практически не ставился вопрос о содержании самого концепта «невыразимого». Не претендуя на подробный анализ этого понятия во всей полноте, укажем на один из возможных подступов к такому анализу, материал для которого дает небольшое стихотворение 1821 г.:

Теснятся все к тебе во храм,
И все с коленопреклоненьем
Тебе приносят фимиам,
Тебя гремящим славят пеньем;
Я одинок в углу стою,
Как жизнью, полон я тобою,
И жертву тайную мою
Я приношу тебе душою¹.

Этот текст отнюдь не относится к числу малоизвестных произведений Жуковского, однако внимание исследователей к нему традиционно ограничивается упоминанием в ряду стихотворений, связанных с личностью великой княгини (впоследствии императрицы) Александры Федоровны, в особенности применительно к пребыванию поэта в ее свите в Берлине в 1820–1821 гг.²

Приведенные восемь строк появились в записной книжке Жуковского 4/16 февраля 1821 непосредственно после краткой дневниковой записи о его времяпрепровождении в Берлине, по содержанию с ними не связанной³. Текст написан без помарок и поправок. За ним следует обширное прозаическое рассуждение, начинающееся словами «Руссо говорит: *il n'y a de beau que ce qui n'est pas*». Данный фрагмент, скорее всего, был переписан в рабочую книжку с некоего неизвестного нам черновика, о чем говорит отсутствие следов авторской правки. Что касается стихотворения, то в силу его краткости и отсутствия иных автографов или списков невозможно сказать, возникло ли оно как экспромт или стало результатом более длительной работы. При жизни поэта оно не было напечатано и впервые увидело свет в кратком описании бумаг Жуковского, задолго до публикации основного корпуса его дневников⁴.

16 февраля⁵, когда поэт внес в свою рабочую книжку текст стихотворения «Теснятся все к тебе во храм...», в 1821 г. приходилось на пятницу, а в предшествующее воскресенье православная церковь отмечала Неделю о мытаре и фарисее. Учитывая значимость этого дня, открывающего приготовление к Великому посту, можно предположить, что на службе в походном русском храме присутствовали все русские, прибывшие с великокняжеской четой из Петербурга, включая Жуковского, хотя этот факт и не нашел отражения в его дневниковых записях.

Стихотворение «Теснятся все к тебе во храм...» насыщено отсылками к реальному богослужению⁶. Так, упоминание о коленопреклонении связано с песнопением «Покаяния отверзи ми двери, Жизнодавче», впервые звучащим на утрени в Неделю о мытаре и фарисее, которое присутствующие слушают коленопреклоненно при свете одних лишь свечей и лампад. При этом выражение «тебе приносят фимиам» не только

напоминает о каждении храма, происходящем на утрени, но и коррелирует с песнопением «Да исправится молитва моя, яко кадило пред Тобою», которое непосредственно не исполняется в этот день, однако ассоциируется с приближающимся периодом Великого поста.

Но смысловым центром церковной службы в этот день является чтение фрагмента 18-й главы Евангелия от Луки, содержащего соответствующую притчу⁷. Именно этот текст, сложным образом преломленный через призму жизненного опыта и эстетических впечатлений, образовал структурный костяк стихотворения и чуть заметно подсветил медитацию поэта евангельским смыслом⁸.

Притча о гордости и смирении человека заинтересовала Жуковского не той прямой дидактикой, на которой делает акцент церковь, а самой идеей предстояния Богу как момента истины и соответствующим композиционным построением. Находясь в одном храме и обращаясь к Богу, «все» и лирический герой полярно разведены, как фарисей и мытарь. Своим поведением они репрезентируют два типа религиозности. Для одного определяющим является внешнее благочестие (все «теснятся», «с коленопреклоненьем <...> приносят фимиам», «гремящим славят пеньем»), для другого — духовное предстояние Богу (я «одинок <...> стою», «жертву тайную <...> приношу <...> душою»). Значимым является и пространственное размещение персонажей стихотворения, соответствующее притче. Подобно мытарю, остановившемуся «вдали», герой стоит в углу, уступив центр храма толпе молящихся.

Следуя за логикой притчи, можно было бы ожидать от стихотворения явного осуждения «всех», противопоставленных лирическому «я». Однако этого не происходит. Если в притче рассказчик извне расставляет смысловые акценты в ситуации, чтобы подчеркнуть примат новозаветного типа духовного оправдания человека над ветхозаветным, то у Жуковского картина происходящего дана изнутри — глазами героя, избравшего собственный путь богообщения и утверждающего его легитимность не вопреки общепринятому, а наряду с ним. Описание поведения молящихся в первых четырех строках практически лишено оценочности. Некоторый негативный оттенок образу «всех» придает лишь слово «теснятся», которое

создает ощущение суетности и по контрасту подчеркивает отрешенность героя. Он статичен и созерцателен, его религиозное переживание подчеркнуто индивидуализировано, и то бескровное жертвоприношение, ради которого он, как и «все», пришел в храм, совершается у него в душе невидимо и таинственно, как претворение святых даров в алтаре.

Последовательное использование Жуковским приема симметричных оппозиций при описании «всех» и лирического героя позволяет логически достроить последнюю из них: антитезой «пению» оказывается внутренняя тишина — понятие, теснейшим образом связанное с концептом «невыразимого»⁹. Аура тишины окружает героя, маркируя то чувство молитвенного сосредоточения, которое и составляет для Жуковского высшую степень религиозного переживания, когда человек полон Богом и ощущает его столь же непосредственно, как собственную жизнь.

Подобное сращение понятий обнаруживается в ряде текстов этого периода, в частности, в элегии на кончину королевы Виртембергской (душа, очищенная страданием, «в величии покорной тишины <...> полна понятного ей Бога») и «Невыразимом» (ощущение «присутствия Создателя в создание», перед которым искусство «обессиленно безмолвствует», разрешается путем перевода в иной план: «все необъятное в единый вздох теснится, и лишь молчание понятно говорит»).

С богатым религиозным пластом в стихотворении «Теснятся все к тебе во храм...» на равных сосуществует пласт впечатлений и переживаний, связанных с ярким светским событием — знаменитым придворным праздником по мотивам поэмы Томаса Мура «Лалла Рук», в котором участвовало более 120 человек во главе с самой Александрой Федоровной и ее супругом, исполнившими главные роли. Основу этого действия составил ряд живых картин, промежутки между которыми заполнялись танцевальными номерами. Лучшие профессиональные певицы за кулисами живых картин исполняли специально написанные романсы.

Жуковский был свидетелем праздника дважды — 27 января, когда он был дан в первый раз, для придворных, и 30-го, когда на повторном представлении присутствовало более 3 тысяч человек.

Картины <...> были несравненны, —
писал он вскоре А. И. Тургеневу, —

во время их представления пели романсы, для которых музыка была сочинена Спонтини и прелестна. Но всему давала очарование великая княгиня; ее пронесли на паланкине в процессии — она точно провеяла надо мною как Гений, как сон; этот костюм, эта корона, которые только прибавляли какой-то блеск, какое-то преобразование к ежедневному, знакомому; эта толпа, которая глядела на *одну*; этот блеск и эта пышность для *одной*; торжественной и вместе меланхолической марш; потом пение голосов прекрасных и картины, которые появлялись и пропадали как привидение, живо трогали еще живее в отношении к одному главному, наконец опять этот марш — с которым все пошло назад и то же милое, прелестное лицо появилось на высоте и пропало в дали, — все это вместе имело что-то магическое. Не чувство, не воображение, но душа наслаждалась, и я воротился к себе с каким-то унынием, которое имело свою сладость¹⁰.

Напомним, что под впечатлением этого праздника Жуковский создал два известнейших стихотворения, тексты которых приложил к процитированному выше письму Тургеневу, — «Лалла Рук» и «Явление поэзии в виде Лалла Рук». По нашему мнению, восьмистишие «Теснятся все к тебе во храм...» примыкает к первому из них¹¹.

Обращает на себя внимание типологическое сходство между торжественным богослужением и придворным празднеством: в обоих случаях происходило массовое поклонение, сопровождаемое музыкой и славословиями. Более того, совпало и самоощущение поэта; в обоих ситуациях он не смешивается с толпой, сохраняя особое отношение к объекту поклонения. Во время праздника он взирает на происходящее со стороны («видел я: торжествовали <...> и пришлицу встречали»), но само явление Лалла Рук воспринимает как личное откровение («Непорочность молодая появилась предо мной»). Однако наибольший интерес представляют не формальные корреляции между стихотворениями «Лалла Рук» и «Теснятся все к тебе во храм...», а их соотнесенность с фигурой Александры Федоровны, значимая несмотря на то, что во втором из них этот образ никак не проявлен.

Общеизвестно, что пребывание в Берлине в 1820–1821 гг. стало совершенно особым периодом в жизни Жуковского. Помимо высокой литературной продуктивности и интенсивности эстетических деклараций отметим интенсификацию религиозных размышлений и особенно практик. Дневниковые записи весны 1821 г. содержат свидетельства необычно пристального внимания к великопостному циклу и, в частности, к обрядам говения на Страстной неделе. Толчком к этому послужило общение с великой княгиней и наблюдение за тем, как в ее религиозном опыте гармонически уживались индивидуальное и нормативное. Исполняя предписанные православной церковью обряды, она в то же время одушевляла их чем-то неформальным, идущим из глубины сердца:

Во время вечерни, отдавая в<еликой> к<нягине> молитву, я увидел в ее руках другого рода молитвенник: письма ее матери! Какая прелестная, трогательная мысль обратить в молитву, в очищение души, в покаяние — воспоминание о матери! <...> Вот настоящая, чистая набожность! —

записывает Жуковский 18 апреля [13; 163]. И для самой Александры Федоровны эта ситуация была необычной: с высоты своего нового положения и исповедуя новую религию, она словно бы вернулась в свою юность. Вместе с ней это чувство воскрешения прошедшего, видимо, испытал и Жуковский. В ее прошлом он мог узнать свое — причем идеализированное, очищенное от той тяжелой борьбы (в значительной степени религиозно мотивированной), которую ему пришлось вынести в собственной семье, в итоге потерпев поражение¹². Кроткая самобытность говения великой княгини, вероятно, оказалась сродни его собственным представлениям об индивидуальном богообщении.

Как мало этого возвышающего в обряде нашего говения, — продолжает он в той же дневниковой записи, —

вместо того, чтобы входить в себя, вспоминать прошедшее, объяснять его для себя, мы только развлекаем себя множеством молитв, хвалебными песнями, ничтожными в сравнении с Тем, Кого они хвалят, и мало говорящими сердцу. Мне кажется, для этого времени должно бы соединить в одно все, что для нас важно! Должно бы заготовить для себя несколько вопросов, относящих-

ся до веры и до жизни нашей; возобновить вкратце все, что составляет религию нашу, следовательно, сделать для себя извлечение всего важнейшего в Святом Писании; пройти это все в отношении к нашей жизни!

Трудно не заметить сходства этого рассуждения со стихотворением «Теснятся все к тебе во храм...», однако здесь формальные признаки набожности противопоставлены духовному самоуглублению куда резче, чем за два месяца до того. Тема фарисейства, заслоненная в стихотворении другими мотивами, здесь проговаривается со всей определенностью¹³, но при этом разрешается гармоническим аккордом.

Чтобы кончить нынешний день лучше, и я перечитал в моей Лалла Рук то, что написано было великою княгинюю, и написал кое-что свое. Elle est ma religion! Il n'y a pas de plus grande jouissance que de sentir avec pureté la beauté de l'âme pure, —

отметил в тот же вечер Жуковский в тетрадке, озаглавленной «Лалла Рук», которая, по всей видимости, циркулировала тогда между ним и Александрой Федоровной¹⁴.

Не раз отмечалось, что с этого времени имя «Лалла Рук» стало своеобразным паролем между Жуковским и его ученицей. В период Великого поста и особенно Страстной недели 1821 г. духовная связь между ними была особенно глубокой и многообразной. Неслучайно в это время с интервалом в несколько дней возникают стихотворение «Теснятся все к тебе во храм...», полностью построенное на религиозных мотивах, и эстетический манифест «Лалла Рук». Оба текста изначально рассматривались автором в парадигме интимной лирики. Но если первый из них при его жизни так и не покинул пространства записной книжки, то доступ ко второму имели, помимо самой великой княгини, и ближайшие «друзья души» — Александра Воейкова и Тургенев.

Вот тебе мои стихи, —

писал ему Жуковский, —

но только для тебя и для Саши. Прошу тебя, пожертвуй мне свою страстию развезить в одном этом случае. Тебе не нужно мне объяснять того чувства, которое произвело эти стихи. Оно не любовь, но родное ей чувство, высокое и чистое. Я много бы потерял, если б это было иначе. Зачем сводить Бога с алтаря, чтобы,

обняв его, лишиться через то Божественности, то есть именно того, что влечет к его алтарю. — Мое чувство к в<еликой> к<нягине> имеет характер этого чистого богопочтения, нужного душе, чтобы сохранять в ней жизнь и ее благоденствовать¹⁵.

Спустя еще три месяца поэт придет к синтезу религиозного и эстетического в знаменитом очерке «Рафаэлева Мадонна», решенного в форме письма к Александре Федоровне. Состояние, которое автор переживает перед образом Богоматери, при некоторых различиях подобно описанному в стихотворении «Теснятся все к тебе во храм...»:

Я был один; вокруг меня все было тихо; сперва с некоторым усилием вошел в самого себя; потом ясно начал чувствовать, что душа распространяется; какое-то трогательное чувство величия в нее входило; неизобразимое было для нее изображено, и она была там, где только в лучшие минуты жизни быть может¹⁶.

Небольшое оставшееся в рукописи стихотворение знаменовало собой смелый творческий эксперимент, художественно переосмысливающий религиозный компонент духовной жизни человека. Религиозное из сферы высокого и нормативного решительно перемещено здесь в сферу интимного. Следствием этого становится отказ от символизма и аллегоризма, в которые тогдашнее искусство привычно облекало религиозную тему.

Субъективное начало у Жуковского не ограничено традиционными формами духовной поэзии, такими как переложение псалма, гимн, духовная ода. На то же указывает полное отсутствие славянизмов, которые, казалось бы, должны быть неотъемлемым атрибутом описания сцены в храме. Перед нами, несомненно, образец религиозной лирики, причем очень ранний¹⁷. В русской поэзии религиозная лирика как таковая на ту пору отсутствовала, однако ее активное становление начнется совсем скоро: уже в середине – второй половине 1820-х гг. появятся многочисленные «Молитвы» (в частности, Д. В. Веневитинова, К. Ф. Рыльева, Ф. Н. Глинки), прокладывающие путь к религиозной лирике Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Хомякова. Мысленно продолжив этот текст, мы получили бы, скорее всего, именно стихотворную молитву, подобную упомянутым произведениям. Однако Жуковский не делает этого шага, и в результате стихотворение «Теснятся все к тебе во

храм...» в том виде, в котором поэт записал его, соотносится, скорее, не с этой начальной ступенью развития религиозной лирики, а с ее зрелыми образцами¹⁸.

Этот скачок через ступень, по-видимому, был стимулирован погружением поэта в европейскую среду, где в то время шел активный процесс апроприации образов религиозного искусства культурной практикой¹⁹. Высвобождение религиозного из рамок церковности и проникновение его в повседневную жизнь открывало перед поэтом новые сферы, подлежащие художественному освоению. Однако решающую роль здесь, как представляется, сыграли особенности мироощущения Жуковского, которые он сам пояснял так:

Бог открывается нам во всяком добром чувстве; тогда мы видели его лицом к лицу, и нам доказательства его бытия не нужны. Я не молюсь никогда, этого нельзя обратить в привычку. Но в иной раз, когда прекрасная мысль или высокое бескорыстное чувство настаивает душу, и глаза, и голова, и руки, и все существо невольно поднимаются к небу!²⁰

Таким образом, по словам самого поэта, непосредственное богообщение с успехом заменяло ему традиционную молитву. В этом отношении он был близок к мистическому учению, которое проповедовал глубоко уважаемый им И. В. Лопухин²¹; думается, что именно этим обусловлено отсутствие у Жуковского интереса к жанру молитвы.

Мы не располагаем сведениями о том, что поэт сообщал кому бы то ни было текст этого стихотворения или предпринимал попытки его опубликовать. Впрочем, многое из созданного в период заграничного путешествия увидело свет далеко не сразу. Эссе «Рафаэлева Мадонна» напечатано в альманахе «Полярная звезда на 1824 год», «Явление поэзии в виде Лалла Рук» — в альманахе «Памятник отечественных муз на 1827 год»; спустя несколько месяцев в 5-м и 9-м номерах «Московского телеграфа» за 1827 г. появились «Лалла Рук» и «Воспоминание». Однако до публикации эти тексты имели хождение в списках. «Теснятся...» на их фоне выделяется своей «законспирированностью». Вряд ли оно было забыто автором, поскольку при работе над статьей «О поэте и современном его значении» (1847) он использовал рассуждение о прекрасном по поводу афоризма Руссо, исходный текст которого находит-

ся на той же странице записной книжки 1820–1821 гг.²² Можно предположить, что отказ от обнародования этого произведения был связан с исключительной даже для Жуковского силой интимного переживания, зафиксированного здесь. Стихотворение буквально перенасыщено местоимениями «ты» (в косвенных падежах) и «я» как знаками интенсивного взаимонаправленного общения: «ты» употреблено пять раз, «я» (если считать притяжательное местоимение «мою») — четыре. При этом «ты» на протяжении всех восьми строк так и не конкретизируется ни одной из формул, являющихся обязательным атрибутом обращения к Богу в религиозной поэзии («Боже», «Господи», «Создатель», «Творец», «Отец Небесный» и т.п.). Отсутствует и название, что совсем нехарактерно для религиозной поэзии, зато очень типично для лирики. Эмоциональное средоточие стихотворения образует строка «Как жизнью, полон я тобою», в которой единение с Богом описано как всеохватывающее чувственное переживание²³. Этим сгущением приемов задается напряженная атмосфера близости человека к божеству, балансирующая на грани экстатического, но не переходящая эту грань.

При очевидном художественном новаторстве этот текст, по-видимому, был сознательно оставлен автором за рамками литературного процесса как нелитературный по своей природе. Однако парадоксальным образом именно религиозное переживание, изливаемое непосредственно, помимо словесного выражения, наиболее наглядно репрезентирует основную проблематику творчества поэта конца 1810-х – начала 1820-х гг. Иными словами, перед нами религиозно-психологический субстрат концепта «невыразимого».

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Жуковский В. А. Полн. собр. соч.: В 20 т. М., 2004. Т. 13. С. 156 (в составе дневниковой записи). Публикацию в качестве самостоятельного текста см.: Там же. М., 2000. Т. 2. С. 224. Далее ссылки на это издание даются в скобках с указанием тома и страницы.
- ² В комментариях А. С. Янушкевича к последнему изданию дневников поэта она прямо названа «адресатом поэтического обращения Жуковского» [13; 504]. Исследователь указывает, что эта традиция восходит к Ц. С. Вольпе, который, однако, выразился

более осторожно: «Стихи, мне кажется, обращены к великой княгине Александре Федоровне» (*Жуковский В. А. Стихотворения: В 2 т. Л., 1940. Т. 2).*

³ РО РНБ. Ф. 286. В. А. Жуковский. Оп. 1. № 4 в. Л. 13 об.

⁴ *Бычков И. А.* Бумаги В. А. Жуковского, поступившие в Императорскую Публичную библиотеку в 1884 г. // Отчет Императорской Публичной библиотеки за 1884 год: Приложение. СПб., 1887. С. 10.

⁵ В дальнейшем события, происходившие вне России, датируются по новому стилю.

⁶ Приносим искреннюю благодарность Елизавете Розановой за консультации, касающиеся богослужебного обихода. Отметим, что сама по себе возможность уверенно указать на взаимосвязь литературного текста с впечатлениями, полученными в ходе богослужения, для первой четверти XIX в. является весьма редкой. В творчестве Жуковского еще подобный пример — элегия на кончину королевы Виртембергской (1819), в которой, в отличие от стихотворения «Теснятся...», прослеживаются элементы различных церковных служб, которые невозможно приписать к конкретной дате.

⁷ Напомним текст притчи:

Два человека вошли в храм помолиться: один фарисей, а другой мытарь. Фарисей, став, молился сам в себе так: «Боже! благодарю Тебя, что я не таков, как прочие люди: грабители, обидчики, прелюбодее, или как этот мытарь. Пощусь два раза в неделю, даю десятую часть из всего, что приобретаю». Мытарь же, стоя вдали, не смел даже поднять глаз на небо; но, ударя себя в грудь, говорил: «Боже! будь милостив ко мне грешнику!». Сказываю вам, что сей пошел оправданным в дом свой более, нежели тот: ибо всякий, возвышающий сам себя, унижен будет, а унижающий себя возвысится (Лк., 18, 10–14).

⁸ Среди евангельских сюжетов притча о мытаре и фарисее отличается особой трудностью для художественной интерпретации. В частности, в православной иконописи и фресках существуют лишь единичные обращения к данному сюжету.

⁹ Ср. также характерное указание на тишину как атрибут высшего момента литургии в стихотворении «На кончину ея величества королевы Виртембергской» (1819): «Внемли ж: когда молчит во храме пенье, / И вышних сил мы чувствуем нисход; / Когда в алтарь на жертвосовершенство / Сосуд Любви сияющий грядет <...>» (2; 122). О понятии «тишины» у Жуковского см. пассаж в статье П. Б. Струве «Дух и слово Пушкина» (Белградский пушкинский сборник. Белград, 1937. С. 299–300).

- ¹⁰ Le Musée Pouchkine d'Alexandre Onéguine à Paris. Paris, 1926. P. 154 (письмо от 6/19 [sic!] февраля 1821 г.).
- ¹¹ В пользу такого предположения свидетельствует и то, что рассуждение о прекрасном, включающее в себя четыре финальные строки «Лалла Рук» и в письме к Тургеневу превращенное в автокомментарий к обоим стихотворениям, возникает в записной книжке Жуковского непосредственно за текстом «Теснятся...».
- ¹² Напомним, что основанием для отказа Жуковскому в руке М. А. Протасовой, который стал причиной многолетних тяжелых переживаний поэта и отчуждения от родных, явилось убеждение матери девушки в непреложности религиозного запрета на брак дяди с племянницей.
- ¹³ Ср. двумя днями ранее (понедельник Страстной недели, 4/16 апреля): «Видеть ее на коленях есть чувствовать набожность: она ничего не делает для виду! Зато ее простые движения всегда трогают, и в этот раз для меня было понятно это значение молитвы: Да исправится молитва моя, яко кадило, пред Тобою! Это голос чистой, прямо набожной души» [13; 162].
- ¹⁴ *Она моя религия! Нет большего наслаждения, как чувствовать чистым сердцем красоту чистой души (фр.)*. Упомянутая рукопись не сохранилась, но в архиве Жуковского имеется заполненная его рукой тетрадь с надписью на титульном листе «Лалла Рук. № II. 1821. Апрель. Берлин», содержащая 4-е (явления 3–13) и 5-е действия выполненного им в это время перевода трагедии Шиллера «Орлеанская дева» (РО РНБ. Ф. 286. Оп. 2. № 13). Повидимому, поэт хотел познакомить Александру Федоровну как свою первую читательницу с этим произведением, которому он придавал большое значение.
- ¹⁵ Le Musée Pouchkine... P. 153.
- ¹⁶ Жуковский В. <Статьи> / Подг. текста и предисл. А. С. Немзера. М., 2001 (серия «Проза поэта»). С. 26.
- ¹⁷ Отметим, что в новейшем Полном собрании сочинений Жуковского ему предположительно атрибутировано стихотворение 1810-х гг. «Всевысочайшему существу. Подражание Гердеру, написавшему сии стихи в последний день своей жизни» [2; 373–374], представляющее собой славословие и выражение бессилия поэта вместить в свое сердце «чудесное величие вселенны». По нашему мнению, в силу ряда особенностей поэтики данный текст не может принадлежать Жуковскому.
- ¹⁸ Двигавшаяся по тому же пути, опережая Россию, европейская литература в это время также лишь открывала для себя религиозную лирику. Только год назад, в марте 1820 г., в Париже вышло первое издание знаменитых «Meditations poetiques» А. де Ламар-

тина, в котором были представлены яркие образцы религиозной лирики.

- ¹⁹ В качестве примера можно указать на принадлежавший Александре Федоровне альбом, который она начала заполнять стихами и записями религиозно-нравственного содержания еще до замужества, в 1815 г. (ГАРФ. Ф. 728. Оп. 1. № 2379). Верхняя крышка переплета этого альбома украшена изображением задумавшихся ангелов, позаимствованных с «Сикстинской мадонны».
- ²⁰ Цит. по: *Соловьев Н. В.* История одной жизни. А. А. Воейкова — Светлана. Пг., 1915. Т. 1. С. 65 (письмо к А. А. Воейковой, предположительно 1817 г.).
- ²¹ Ср. в частности: «Должно творить молитву как возможно внутреннее, в сердце, подвизая к тому самые сокровенные чувствования его» (*Лопухин И. В.* Некоторые черты о внутренней церкви, о едином пути истины и о различных путях заблуждения и гибели. СПб., 1816. С. 44). При этом Лопухин не отрицал необходимости публичной молитвы в храмах: «Многие уставы и формы религии наипаче греческой <...> принося пользу наблюдающим их, могут и должны приготавливать к правильнейшему устройению духовных упражнений внутреннего богослужения» (Там же. С. 13–14).
- ²² Данное рассуждение Жуковский включил в письмо к Тургеневу, сопровождавшее тексты стихотворений «Лалла Рук» и «Явление поэзии в виде Лалла Рук». Однако ко времени создания статьи это письмо было недоступно Жуковскому.
- ²³ Само по себе подобное переживание для поэзии Жуковского не уникально. Нечто сходное, хотя и в менее лаконичной форме, можно найти в «Невыразимом»: «Когда душа смятенная полна / Пророчеством великого виденья / И в беспредельное унесена, — / Спирается в груди болезненное чувство <...> Сия сходящая святня с вышины, / Сие присутствие Создателя в создание <...> Горе душа летит, / Все необъятное в единый вздох теснится».

«ЗА ЧТО НАМ ДРУГ ОТ ДРУГА ОТДАЛЯТЬСЯ?»

К истории литературных отношений
А. Ф. Мерзлякова и В. А. Жуковского:
«версия» Мерзлякова

ФИЛИПП ДЗЯДКО

Перебирая мелочи из запаса своей памяти, М. А. Дмитриев вспоминал день 22 февраля 1818 г., который он провел в Обществе любителей российской словесности:

В одно заседание <...> Мерзляков объявил, что он получил письмо из Сибири о гексаметрах и о других предметах словесности. Письмо о словесности из такого отдаленного края обещало очень любопытное чтение <...>. На заседании Общества собиралась тогда высшая и лучшая публика Москвы: и первые духовные лица, и вельможи, и дамы высшего света [Дмитриев: 168].

Дмитриев подробно описывает детали случившегося в тот день скандала: А. Ф. Мерзляков, вопреки правилам Общества, выступил с текстом, не прошедшим «предварительного рассмотрения» специального комитета¹.

Каково же было удивление всех, когда Мерзляков по дошедшей до него очереди вдруг начал читать это письмо из Сибири — против гексаметра и баллад Жуковского, который и сам сидел за столом тут же, со всеми членами! [Дмитриев: 168].

Воспользовавшись маской наивного сибирского жителя, Мерзляков резко порицал «две новизны, а именно: гексаметры и баллады», рассуждал о вреде подражания и задавал риторический вопрос: «все ли должно перенимать?». Целая совокупность причин сделала это выступление скандальным и неожиданным. За рамки приличия выходил тон «письма», никак не допустимый на заседаниях Общества, состоящего при Императорском Московском Университете (далее — ИМУ) и положившего своей обязанностью создание «здравой, безобид-

ной и беспристрастной критики, которая без оскорбления обращала бы внимание наше на ошибки»².

Кроме того, подобный способ ведения публичной полемики с трудом соотносился с репутацией «прямодушного, снисходительного» Мерзлякова³, чьи редкие печатные отзывы о текущей литературе носили преимущественно комплиментарный характер⁴:

И, не колеблясь нимало, Мерзляков прочитал хладнокровно статью, в которой явно указано было на *Адельстана Жуковского*, на две огромные руки, появившиеся из бездны, на его *красный карбункул* и *овсяный кисель* как на злоупотребление поэзии и гексаметра. Жуковский должен был вытерпеть чтение до конца; председатель был как на иглах: остановить чтение было невозможно; сюрприз и для членов и для публики очень неприятный! [Дмитриев: 168].

Именно факт чтения «Письма...» в присутствии Жуковского придавал событию особенный флер скандальности и вызывал удивление слушателей. «Вот до чего доводит зависть! Господин профессор, забыв, что Жуковский сам присутствует в собрании, вздумал давать ему уроки», — писал «страшно сердитый» В. Л. Пушкин князю П. А. Вяземскому спустя месяц после события [Пушкин: 218].

Однако вряд ли можно объяснять неожиданную «выходку» Мерзлякова завистью, вышедшей за рамки дозволенного, а его самого объявить забывшимся «новым Зоилом»⁵. Недоумение и даже некоторый шок современников («неприятный сюрприз») были связаны со спецификой мерзляковского текста и, как следствие, с полным «несовпадением кодов адресанта и адресатов» [Лотман 1992: 161]. Знанием необходимого «кода» обладал только один человек, бывший 22 февраля 1818 г. на заседании ОЛРС.

Как справедливо замечает А. Немзер, обсуждаемое «выступление Мерзлякова — голос из прошлого, прошлого, которое было дорого Жуковскому»⁶. Но чей это голос?

Нельзя сказать, что история литературных отношений Мерзлякова и Жуковского относится к числу хорошо исследованных тем⁷. Путь ее изучения предполагает вполне стандартный набор аспектов — биографического, интертекстуального и

историко-типологического⁸. Однако есть и еще один поворот темы, который имеет смысл выделить в отдельный «сюжет». Условно можно назвать его «мифологическим»: он предполагает поиск ответа на вопрос, как Жуковский и Мерзляков *сами* воспринимали свои отношения, и шире — как каждый из оставшихся в живых членов Дружеского литературного общества (далее — ДЛО) в дальнейшем, уже после того, как оно распалось, создавал собственный миф этого объединения. В частности, представляется, что, попытавшись описать историю отношений Жуковского и Мерзлякова с позиции «внутренней мифологии» последнего, можно прояснить некоторые особенности его выступления в феврале 1818 г. И, напротив, это выступление дает своеобразный ключ к тому, какую роль поэт уделял связям, родившимся в ДЛО, и как он воспринимал и строил свои отношения с Жуковским.

Своеобразие этих взаимоотношений заключалось в том, что практически с первого дня знакомства между Жуковским и Мерзляковым стоит фигура третьего человека — Андрея Тургенева. Именно его письмо, адресованное обоим друзьям, позволяет приблизительно датировать возникновение «тройственного дружеского союза»: «Что, друзья мои! если бы мы в молодости, разойдясь на все четыре сторонushки, наконец, сошлись бы все вместе», — пишет Андрей Тургенев летом 1799 г.⁹ К 1799 г. относится и замысел альманаха с характерным названием «Сочинения М. Ж. Т.». Наконец, в ноябре 1799 г. Тургенев заносит в свой дневник следующий отрывок из стихотворения Якоби: «Те, которых одушевляет *любовь муз*, / Которых греческие грации заключают в сестринские объятия, / Которые выбрали Дамой своих мыслей *дружескую мудрость*, / Которые делают счастливее, сочетают браком шутку и чувство / *И воспевают прекрасные души, себя самих и лучшие времена*». К этой цитате Тургенев добавляет: «Пусть будут это Мерзляков, Жуковский и я»¹⁰.

В 1801 г., когда создается ДЛО, вооружившееся «духом благим дружества» и призванное «убеждать словесностью» «в честь и славу добродетели и истины», Мерзляков, Тургенев и Жуковский уже ближайšie друзья.

Внутренняя жизнь Общества достаточно хорошо изучена¹¹. Если попытаться выделить важнейшие моменты, ее характе-

ризирующие, это будут *культ дружбы* и стремление заложить программу *совместного* развития новой русской литературы. Примечательно, что выполнение этой задачи должно было происходить в обстановке напряженных споров, «критик и опровержений», которые, по принятым Обществом «Законам», происходили бы «непрерывно и без всяких отговорок»¹². Отговорок, собственно, и не было. Кроме непрерывных дискуссий, важным элементом в жизни общества стал принцип взаимной учебы и наставничества. «Будем иметь доверенность друг к другу», — провозглашалось на одном из заседаний¹³. При этом установлено, что роль наставников выполняли прежде всего Андрей Тургенев и, в меньшей степени, Мерзляков. На это совершенно определенно указывает Александр Тургенев, много позднее, в 1831 г., записавший: «Корифеями сего общества были Мерзляков, Ан<дрей> Т<ургенев>. Дружба последнего с Ж<уковским> не была бесплодна для юного гения»¹⁴. Последняя мысль затем была подтверждена и подробно отслежена на примере взаимного влияния Тургенева и Жуковского¹⁵. Однако следует отметить, что и влияние Мерзлякова «не было бесплодно» для Жуковского¹⁶. Характерно, что А. П. Елагина в своей краткой записке о Жуковском писала в связи с ДЛО, сведения о котором могла получить именно от «юного гения»: «Мерзляков был главным руководителем и председателем <...>; тут положено основание всему литературному поприщу Жуковского»¹⁷. Сохранившаяся переписка и переключки в художественных текстах двух друзей косвенно могут подтвердить как и это, не вполне справедливое, замечание, так и тонкое наблюдение В. М. Истрина: «Жуковский и Мерзляков в период учения Александра Тургенева в Геттингене для последнего представлялись неразлучными» [Истрин: 207]. Должно быть, так воспринимал их отношения и Андрей Тургенев, не оставивший планов создания совместного альманаха, инициировавший «тройной» перевод «Страданий юного Вертера» Гете и часто писавший письма, адресованные обоим своим друзьям. Как отмечал А. Н. Веселовский, «эти письма становились исповедью перед друзьями» [Веселовский: 64]. Подтверждение этому — характерное письмо Мерзлякова Жуковскому: «Письмо твое есть предисловие, слишком сокращенное к целой моей жизни, к целой твоей жизни, к целой

нашей жизни, т.е. нас троих <...>. И так скажу в трех словах: я твой верный, вечный друг» [Письма Мерзлякова: 0134–35].

Несколько месяцев спустя случилось событие, которое без преувеличения можно назвать одним из важнейших в биографии и Мерзлякова, и Жуковского: 3 июля 1803 г. умирает Андрей Тургенев. Именно после его смерти делается особенно очевидным резкое своеобразие крепчайшей связи «таинственной компании»¹⁸ трех друзей:

Боже мой! Для чего нам досталось пережить это прекрасное время, когда все им радовались вместе с нами <...>. Прости, милый друг мой. Гневное Небо долго для нас не прояснится, но мы найдем утешение в самих себе <...>. Нет, он для нас не умер, — он жив в нашем соединении, которое разорвется только тогда, когда Небо захочет соединить всех нас троих, —

пишет Мерзляков Жуковскому осенью 1803 г. ([Письма Мерзлякова: 0141]; курсив мой. — Ф. Д.). Переписка 1803–1805 гг. наполнена воспоминаниями о «благословенном времени», стремлением хотя бы «во имя памяти о незабвенном нашем друге» продолжать напряженное духовное общение — вплоть до общей поездки в Европу, и, конечно, создания нового объединения¹⁹.

Но достаточно скоро после смерти Тургенева становится ясно, что именно он объединял своих слишком непохожих друзей и что их прежние отношения с его уходом не восстановимы. «Разница между складами душевной жизни» [Истрин: 219] и противоположные взгляды на пути развития литературы уже не позволяют им общаться на языке ДЛЮ. Крайне важно, однако, что, разойдясь и прекратив близкие отношения, они оба сохраняют ощущение некоторой внутренней, почти мистической связи. Это противоречие отчетливо выражено в письме Жуковского Ал. Тургеневу от 8 января 1806 г.: «Отчего такая слабая связь, такое равнодушие между нами <с Мерзляковым>? Нас должно оживлять одно, поддерживать одно!»²⁰. Нетрудно заметить, что здесь Жуковский перефразирует слова Мерзлякова из цитированного выше письма 1803 г.: «Он для нас не умер, — он жив в нашем соединении» (курсив мой. — Ф. Д.).

Впрочем, разногласия между Жуковским и Мерзляковым начались еще в самом Обществе. Как показал Ю. М. Лотман, для Мерзлякова характерно было «стремление рассматривать литературу как средство пропаганды гражданских <...> идей»,

и цель Общества виделась ему «не только как литературная, но и как общественно-воспитательная». А для Жуковского важными стали «связанная с карамзинской школой проповедь интимно-лирической тематики» и «интерес к субъективно-идеалистической философии»²¹. Отмечу, что основные расхождения друзей касались именно предназначения поэтического слова, и «пробным камнем явилось отношение к Карамзину»²².

Центральной в истории ДЛЮ стала программная речь Андрея Тургенева «О русской литературе», произнесенная в конце марта 1801 г. Основные положения этой речи, впервые опубликованной А. А. Фоминым [Тургенев: 26–30] и подробно анализируемой Лотманом [Лотман 1958: 55–57], были зафиксированы Андреем Тургеневым в его дневнике еще в декабре 1800 г. совместно с Мерзляковым ([Резанов: 329], [Лотман 1958а: 15]).

Эта речь — достаточно резкий и провокативный ответ на полемику, развернувшуюся в Обществе. Содержащаяся в речи критика Карамзина, лидера «новой русской литературы» и человека почти родного в семье И. П. Тургенева, — вызов, который мог быть оправдан только одной причиной: Карамзин ведет литературу не по тому пути.

О русской литературе! Можем ли мы употреблять это слово? Не одно ли это пустое название, тогда когда вещи в самом деле не существуют <...>. Теперь наступает новое столетие: обильнее ли оно будет писателями нежели прошедшее? Может быть, но судя по ходу нашей литературы нельзя ли подумать, что у нас будет больше превосходных писателей в мелочах и что виноват в этом Карамзин [Тургенев: 26, 29].

Почти двадцать лет спустя, 22 февраля 1818 г. в торжественном собрании ОЛРС Мерзляков вспомнил эту речь. Как отмечал А. С. Кайсаров, готовя выступления в новом «своем собрании», Мерзляков бывало ленился и цитировал старые речи ДЛЮ²³. Однако в случае с «Письмом из Сибири» речь идет уже не о лени, но о диалоге с Жуковским.

«Письмо из Сибири», которым мы сейчас располагаем, было напечатано уже в конце 1818 г. в «Трудах ОЛРС» (Ч. XI). Текст его, по словам Дмитриева, не идентичен тексту, зачитанному 22 февраля и заставившему некоторых слушателей «сидеть как на иглах». Но и этот, явно сокращенный вариант позволяет реконструировать некоторые опорные моменты

мерзляковского выступления и обнаружить его переклички с тургеневской речью «О русской литературе».

Жуковский мог вздрогнуть уже в самом начале чтения — услышав от Мерзлякова упоминание об «обществе спорщиков»:

Жительствова по делам службы на берегах Тобола и Иртыша, выписал труды вашего общества; за то очень скоро дом мой сделался маленькою Академиею, и я вдруг возвышен был в начальники секты, которой уже придумано и название <...> — наша секта слывет в городе под названием «неугомонных спорщиков»; ибо, признаться, где бы мы, двое или трое, не сошлись, тотчас начинаем говорить и спорить о вчерашней нашей литературной материи <...> [Письмо из Сибири: 52–53].

Компания молодых друзей, собирающихся вместе, увлеченно занимающихся литературой, беспрестанно о ней дискутирующих и не обращающих внимание ни на сановитых особ, занятых игрой в карты, ни на откупщика, рассуждающего о деньгах, ни на влюбленную пару²⁴, — в устах Мерзлякова эта ситуация должна была показаться Жуковскому более, чем просто знакомой. Кроме того, вполне традиционная примета (автор письма — обитатель «отдаленного края») получала здесь специальное биографическое звучание: Мерзляков родился в городе Далматове Пермской губернии — т.е. в Сибири²⁵, и эта реалья заставляла «прочитывать» и все прочие сведения, приводящиеся в «Письме», как в том или ином виде существовавшее в действительности. Однако важно даже не это.

В марте 1801 г. в своем обществе «неугомонных спорщиков» Андрей Тургенев говорил:

Читай аглинских поэтов ты увидишь дух агличан; то же и с французскими и немецкими, по произведениям их можно судить о характере их наций, но *что можешь ты узнать о русском народе: читая Ломоносова, Сумарокова, Державина, Хераскова, Карамзина в одном только Державине найдешь очень малыя оттенки русского.*

Мерзляков возвращается к тому же кругу проблем и имен, что и Тургенев, но наступление «новой эры в литературе» [Гиллельсон: 99], сделало его более снисходительным к авторам классической эпохи. Так, житель берегов Тобола и Иртыша пишет:

Conservateur Impartial заставляет нас торжествовать и радоваться какому-то преобразованию духа нашей поэзии. Он поздравляет нас с тем, что мы исполнились духом германских поэтов, и что сей дух нам родственный. — Милостивые государи! позвольте спросить, имела ли наша поэзия до сих пор какой-либо дух при Ломоносове, Сумарокове, Державине, Дмитриеве? ([Письмо из Сибири: 68–69], [Тургенев: 26]).

Другая переключка, заставляющая сближать два текста, касается темы «вредной хорошей литературы», сочинений, пускай достойных, но несвоевременных — тема, прямо связанная с концепцией «планирования» русской литературы, уверенностью в необходимости постепенного развития, предполагающего хоть и тяжкий, но разумный труд.

Прекрасно одевают баллады свои некоторые наши пииты; бесспорно: но что делают их бесчисленные подражатели? — Для них уже нет никаких границ <...>. Признаемся скорее откровенно <...>, что сей род весьма соблазнителен, особенно для нас простых неученых читателей и для детей наших, молодых стихотворцев, —

замечает Мерзляков в 1818 г. [Письмо из Сибири: 68–69]. Этот выбор между «приятным» и «полезным» сформулировал Андрей Тургенев, противопоставив их так же жестко:

Должно однакож сказать и что и сей последний <Карамзин> вместо вреда <...> принес бы величайшую пользу, если бы в эту самую минуту, как он явился, не устремилась за ним толпа безрассудных подражателей <...>. С тою-же откровенностию признаю, что и сам я, и может быть не я один лучше желал написать то, что он, нежели все эпические наши поэты [Тургенев: 29–30].

Принцип использования литературного наследия ДЛЮ для позднейших критических высказываний был манифестирован Мерзляковым в статье 1815 г., посвященной Хераскову:

Я вспоминаю все то, чем занимались мы тогда как друзья, чуждые предрассудков, вредных успехам нашей словесности; я намерен изобразить здесь тогдашние наши размышления о «Россияде» [Мерзляков 1815: 51–52].

Характерно, что в другой части этой статьи, воспроизводящей прежние «бесценные беседы» и очень близкой «Письму из Сибири», Мерзляков писал, в частности, о вреде баллад: «И ты,

почтенный друг мой, Ж..., прекрасными своими балладами порождаешь многочисленное племя Балладников» [Мерзляков 1815а: 92]. Излишне указывать, что «почтенный друг Ж...» это ни кто иной, как Жуковский.

Наполняя выступление 1818 г. отсылками к речи Тургенева, Мерзляков также хотел напомнить Жуковскому былые годы дружбы и судьбоносных споров и провести следующую параллель²⁶. Как семнадцать лет назад Андрей Тургенев позволил себе резкий выпад против авторитета Карамзина, подвергнув критике его литературную программу, так Мерзляков критикует Жуковского, занявшего теперь первенствующее место на поэтическом Парнасе²⁷.

В марте 1801 г. Тургенев объявил путь, выбранный Карамзиным, «скорее вредным» для русской литературы, чем полезным. Через два десятилетия Жуковский, по мнению Мерзлякова, стал тем же, кем был Карамзин: человеком, который влечет литературу не по тому пути, не понимая, что «мы еще младенцы в литературе» [Мерзляков 1815а: 93] и что сегодня, вместо того, чтобы «истощать жар души своей в безделках» следует «устремить оный на что-нибудь достойное пережить его» [Тургенев: 30]²⁸. Воскрешая живую для себя атмосферу ДЛО, атмосферу дружеских опровержений²⁹, сохраняя неуместную уже интонацию наставника, Мерзляков распределяет роли так: Жуковский — Карамзин 1801 г., Мерзляков — Андрей Тургенев³⁰. И голосом покойного друга, словами одной из последних его речей, прозвучавших на заседаниях кружка, Мерзляков порицает Жуковского за выбранное им литературное направление и порождаемое им племя бездарных подражателей.

Несколько иначе Мерзляков писал об этом в большом отступлении в той же статье о Хераскове:

Друг мой, теперь видишь ты, сколько причин заставляло меня обращать внимание на сочинения наших писателей! И советы одного из них <...>, и *желание быть по возможности полезным*, и правила, которые приобрел я в *незабвенном, может быть* <sic!> уже невозвратном для нас любознательном обществе словесности, где мы <...>, — одушевленные единым благодатным чувством дружества, не отравленным частными выгодами самолюбия, — учили и судили друг друга в первых наших занятиях <...>. Где ты, драгоценное время? где вы, друзья моей юности? Они рассеяны по разным местам и путям службы!.. Но *уте-*

шимся в разлуке с ними! Они не изменили своим обетам; они помнят, помнят дружественную нашу школу, наши правила и цель: она сияет в их поступках и в их сочинениях ([Мерзляков 1815: 50–51]; курсив мой. — Ф. Д.).

Знаменательно, впрочем, что в той же статье эта верность «дружественным обетам» тут же подвергается сомнению, и Жуковский, как забывший «наши правила и цель», порицается за балладу.

Излишне говорить, что Жуковский видел картину совершенно по-другому и — в прошлом близкий друг Тургенева и поверенный его тайн — был далек от того, чтобы воспринимать себя предателем его заветов: личность и литературные пристрастия Тургенева он представляет себе совсем иначе³¹. Вот почему произошел следующий разговор, переданный Дмитриевым:

По окончании заседания, Антонский взял под руки Мерзлякова и Жуковского и повёл их к себе <...>; и началось объяснение. Я это помню, потому что был при этом. Мерзляков уверял Жуковского, что из любви к нему и к литературе хотел открыть ему глаза, хотел оказать ему услугу. Жуковский отвечал, что это похоже на услугу медведя в басне Крылова; медведя, который, сгоняя муху, «хватит друга камнем в лоб!» и прочее [Дмитриев: 168–169].

И Прокопович-Антонский, и Мерзляков, и Жуковский прекрасно помнили содержание басни Крылова и мораль к ней: «Хотя услуга нам при дружбе дорога, / Но за нее не всяк умеет взяться: / Не дай бог с дураком связаться! Услужливый дурак опаснее врага» [Крылов: 111].

Получив цитатой за цитату, Мерзляков в ответ обижаться не стал, да и не мог. В системе распределенных в его выступлении ролей, он теперь оказался единственным членом ДЛО, оставшимся верным идеям программной речи Тургенева. Так в этом выступлении Мерзлякова, транслирующем критические высказывания Тургенева, проступает и положительная программа, которая предлагалась в речи «О русской литературе»:

Пусть бы русские продолжали писать хуже и не так интересно <как Карамзин>, только бы занимались они важнейшими предметами, писали бы оригинальнее, важнее, не столько бы применялись к мелочным родам, пусть бы мешали они с великим, уродливое, Гигантское, чрезвычайное; можно думать, что это очистилось бы мало по малу [Тургенев: 29].

И если Жуковский, «новый Карамзин», «отступился» от этого плана, то Мерзляков на протяжении всей своей литературной деятельности ему следовал. Обратившись к русским песням, в которых, по словам Тургенева, «встречается такая пленяющая унылость, такая красоты чувства, которых тщетно стали бы искать мы в новейших подражательных произведениях» [Тургенев: 29], пересаживая на русскую почву античных классиков³², «очищая мало по малу» в своих критических разборах русскую словесность, Мерзляков следует тернистому пути, который обозначил в своей речи Тургенев. Воспринимает он и центральный тезис этой речи: «Для русской литературы должен быть теперь второй Ломоносов, а не Карамзин» [Тургенев: 30].

В своих работах Мерзляков выводит фигуру безусловно авторитетного критика, судьи. Ход рассуждений таков: в России главное — словесность, для словесности важнейшее — критик, и именно критик «при всех волнениях и изменениях вкуса», «подобно кормчему, проводит корабль образованности и просвещения среди бурь в пристань чести и славы»³³. Таким кормчим, важнейшей фигурой российской словесности и общественного движения Мерзляков видит себя и выбирает позицию русского просветителя, в эпоху, когда этот «имидж» уже устарел. Стремясь быть одновременно и новым М. В. Ломоносовым, и новым М. Н. Муравьевым, он не хочет замечать изменений, происходящих в русской словесности, и следить за меняющимися ориентирами. Рискну предположить, что как для литературной программы Мерзлякова характерна тенденция к «возвращению» — к античному наследию и к русскому фольклору — так и его стратегия поведения строится на основании постоянного «вспоминания».

В рамках настоящей статьи реконструировать литературную программу Мерзлякова во всей полноте не представляется возможным, однако очевидно, что при ее рассмотрении необходимо исследовать особую *жизненную мифологию* Мерзлякова, с которой эта программа неразрывно связана. Представление о том, что «жизнь и поэзия одно», отчасти воспринятое в ДЛО, несмотря на принципиальные расхождения с Жуковским, совсем иначе, но было принято и Мерзляковым. Для него оно разрешалось в ситуации, которую я бы предложил

назвать «двойным возвращением» — возвращением на разных уровнях.

Идея необходимого обращения к литературным истокам (такими «истоками» могли быть не только античные авторы, но и произведения авторов XVIII в. — Ломоносова или Хераскова) перекликается с постоянным воспоминанием о «прекрасной эпохе» ДЛО. Начиная с первого после смерти Тургенева письма Жуковскому, Мерзляков вновь и вновь вспоминает благословенный период дружбы с Андреем Тургеневым и другими членами Общества³⁴. Идеализация этого периода жизни в позднейших отзывах перекликается с работой над переводом идиллий Феокрита, Вергилия и мадам Де-зульер, а облик «Поддевического дома» А. Ф. Воейкова, в котором собирались молодые друзья, приобретает очертания пространства «золотого века»³⁵, в которое невозможно вернуться, но воспоминанием о котором живет поэт³⁶. Для Мерзлякова, обещавшего стать «живой могилой живому, вечно живому»³⁷ Андрею Тургеневу и считавшего долгом претворять в жизнь его литературные заветы, понятия во многом посвоему, возвращение к «истинной литературе» и к «истинной дружбе» по сути дела знаменовали одно.

Примечательно, что с выступлением Мерзлякова 1818 г. перекликается его печальное письмо графу Д. И. Хвостову от 27 апр. 1825 г.:

Что делать, ваше сият-во! — мы не принадлежим уже к нынешнему веку, ибо у нас, благодаря какой-то очаровательной немецкой шалости, что неделя, то новый век литературы, и что автор, то новый преобразователь языка! <...> Но важная задача еще не решена: что от нынешних романтиков приобрили язык наш, поэзия, вкус, и особенно нравственность <...>³⁸.

«Век Мерзлякова», когда он решал или готовился решать «важные задачи», следует отнести к условному периоду 1806–1812 гг. В этом промежутке он был надеждой русской литературы³⁹, «беседовал с царем»⁴⁰, читал лекции сановным особам⁴¹ и был близок с Муравьевым и Б. В. Голицыным. В эти годы он являлся едва ли не главным «официальным» поэтом Москвы⁴², без сомнения главным поэтом ИМУ (а ИМУ, как указал Александр I — важнейшая институция в стране⁴³), едва не стал воспитателем великих князей⁴⁴ и стал инициатором

создания и важнейшим действующим лицом ОЛРС. Все это происходило в допожарной Москве, и совпадение целого ряда разнообразных причин — и личного, и общественного характера — перевернуло ситуацию с ног на голову: к окончанию войны 1812 г. «карьерный рост» Мерзлякова остановился⁴⁵. Главным поэтом, законодателем литературного вкуса и близким ко двору человеком становится прежний друг — Жуковский. К 1818 г. о былых амбициях и даже о былом авторитете Мерзлякова не могло идти речи: его слава начинает меркнуть и в самом университете, также во многом утратившем свой высокий общественный статус. Однако это не было столь очевидно самому Мерзлякову, и свои отношения с Жуковским, основанные на общении в ДЛЮ, он не считал нужным пересматривать.

Его выступление 1818 г. строилось по законам того же «двойного возвращения», вдвойне невозможного в новую эпоху 1810-х гг., и не воспринималось им как «последняя попытка» и проверка собственных сил. Выступая в ОЛРС, Мерзляков выражал свое отношение к литературной борьбе второй половины 1810-х гг. и реагировал на два конкретных события. Первое из этих событий — публичное чтение в ОЛРС «Овсяного киселя» Жуковского и отрывка из «Илиады» Гнедича⁴⁶.

Вторым импульсом для выступления послужил выход статьи В. Кюхельбекера “*Coup d’oeil sur l’etat actuel de la litterature russe*”⁴⁷, в которой автор «восставал против классицистической нормативности и противопоставлял ей немногие успехи русских поэтов» [Немзер: 188]. Статья Кюхельбекера вышла в разгар длительной и широкой полемики о балладе и явилась апологией «направления Жуковского» [Мордовченко: 148], в которой последнее, действительно, нуждалось.

«1818 год должен быть вообще отмечен как кризис «карамзинизма», как год колебаний <...>. В 1818 г. Вяземский и Тургенев даже побаиваются за направление Жуковского», — замечает Ю. Н. Тынянов [Тынянов: 39]. Этот кризис был обусловлен всем течением предшествующей литературной ситуации: с 1815 г. против поэта ведется жестокая борьба. В сентябре 1815 г. выходит комедия «Урок кокеткам, или Липецкие воды» А. А. Шаховского, «явившаяся одним из поводов для основания “Арзамаса”, объединившего друзей и единомышленников

Жуковского» [Мордовченко: 148]. К 1816 г. относится статья Гнедича, в которой разбор «Ольги» П. А. Катенина стал «давно желанным поводом для публичного суда над балладой как жанром» [Немзер: 185]. В 1816 же году разворачивается полемика Гнедича и А. С. Грибоедова по поводу баллад, а в 1817 создается комедия Грибоедова и Катенина «Студент», «начиненная пародиями на Жуковского» [Тынянов: 36] и направленная «против поэтики карамзинизма»⁴⁸. Эта полемика подробно описана в ряде работ, что позволяет не останавливаться на ней специально⁴⁹. «Скандалное» выступление Мерзлякова вполне укладывалось в общее течение этой полемики:

В середине 10-х годов большинство литераторов (независимо от личного отношения к Жуковскому и от оценки его литературного дарования) сходились на том, что баллада — жанр не до конца серьезный, что он своего рода излишество. Извинительное — для друзей Жуковского, раздражающее — для его литературных противников [Немзер: 183].

Впрочем, высказывания литературных друзей и литературных врагов иногда могли сходиться; например, в признании «несообразностей» как основных характеристик «залетных гостей»: баллады и ее героев — «теней» [Гнедич: 9]. Так, несмотря на то, что ни один из «антибалладных» откликов не мог быть полностью принят Мерзляковым (например, Грибоедов в своей статье протестует против ключевых для профессора ИМУ требований «нравственности» [Грибоедов: 153]⁵⁰), многие из них отчасти отражали и его литературные взгляды. Подобно Гнедичу, Мерзляков порицает Жуковского за появление подражателей, не имеющих «превосходных дарований сего образца» [Гнедич: 2]; подобно Грибоедову, ратует за «натуру» и за русский народный дух [Грибоедов: 154]; подобно Вяземскому, считает, что «Жуковский слишком уж мистицизирует» и что под «этим туманом не таится свет мысли»⁵¹.

Как отмечает Тынянов, «“переводность” Жуковского раздражает и друзей и врагов» [Тынянов: 38]. Но литературные друзья и, в частности, арзамасцы готовы были принять балладу «ради Жуковского, ибо истинный талант все украсит» [Немзер: 186]. Однако понятие «дружба» по-разному осмыслялось в ДЛО и в Арзамасе, и для Мерзлякова, ратующего за постепенное созидание истинного «вкуса и нравственности», по-

добного «оправдания» не существовало: дружба личная не должна быть помехой в установлении литературной «правды».

В контексте кризисной для «карамзинизма» эпохи, подобный «ответ Мерзлякова» воспринимался вовсе не как «дружеское опровержение», но как недостойная выходка или даже как травля Жуковского и его «направления». Вот почему В. Л. Пушкин писал:

Мерзляков <...> ругал нашу Светлану сколько душе его хотелось <...>. На другой день он явился к приятелю нашему с извинениями, и тот, по доброте души своей, простил его. — Я страшно был сердит на нового Зоила [Пушкин: 219].

Когда Жуковский сравнивал услугу Мерзлякова с ситуацией в басне Крылова «Пустынник и Медведь», он, конечно, вспоминал и строчки «Удар так ловок был, что череп врознь раздался, / И Мишин друг лежать надолго там остался!» [Крылов: 112]. Но вряд ли Мерзляков стремился к подобному эффекту и сознательно шел на скандал. Выступая в ОЛРС, он чувствовал себя на своей территории и хотел доказать, что еще является литературным законодателем. В тексте автора, стремящегося сохранить позицию «над схваткой» и выражающего позицию «арбитра вкуса», каждой из частей разнородной аудитории предназначалось свое «послание». Пойдя на обман, понимая, что предварительный комитет не пропустит его «письма», он показывал этому комитету, что сам волен решать, что ему произносить с кафедры⁵². Одновременно Мерзляков подчеркивал, что негоже читать и тем более печатать в ОЛРС сочинения, подобные «Овсяному киселю» Жуковского⁵³. Для всех слушателей, «лучшей публики Москвы», это был разговор «по гамбургскому счету» с позиции университетского профессора-просветителя. Наконец, для Жуковского — продолжение диалога, с использованием железного аргумента — напоминания об Андрее Тургеневе и его заветах.

Ю. М. Лотман в статье «Текст и структура аудитории» описывает следующий прием организации текста:

Официальный текст конструирует абстрактного собеседника <...>, лишенного личного и индивидуального опыта <...>. Иначе строится текст, обращенный к лично знакомому адресату <...>. В этом случае нет никакой надобности загромождать текст ненужными

подробностями, уже имеющимися в памяти адресата. Для актуализации их достаточно намека. Будут развиваться эллиптические конструкции, локальная семантика, тяготеющая к формированию «домашней», интимной лексики. Текст будет цениться не только мерой понятности для данного адресата, но и степенью непонятности для других <...>. Владея некоторым, относительно неполным, набором языковых и культурных кодов, можно на основании анализа данного текста выяснить, ориентирован ли он на «свою» или на «чужую» аудиторию [Лотман 1992: 163].

Это теоретическое построение, кажется, очень точно объясняет механизм и прагматику как этого выступления Мерзлякова, так и его статьи о Хераскове, а, возможно, и реакцию Жуковского. Вероятно, не прямая критика баллад, ставшая отнюдь не редкой и вполне ожидаемая от Мерзлякова, но именно напоминание о ДЛО могло особенно задеть «почтенного друга Ж...».

Однако составляя (в буквальном смысле) «Письмо из Сибири», обиженным себя воспринимал Мерзляков: должно быть, в его глазах Жуковский («наша Светлана») и остальные члены ДЛО, примкнувшие к Арзамасу (а это — все, за исключением «корифея» Мерзлякова) совершили коллективное предательство. Характерно, что за описанным Мерзляковым сибирским обществом «неугомонных спорщиков» проступают черты и «арзамасского общества безвестных людей», для которого Жуковский — «наша Светлана», а сын купца Мерзляков — фигура совершенно чужая. Но, в отличие от арзамасцев, компания безвестных сибиряков и ДЛО лишена «сословных предрассудков»: Мерзляков специально указывает, что жители Иртыша и Тобола в своих суждениях о словесности не обращают внимания на мнение сановных особ [Письмо из Сибири: 54], а одно из главных достоинств ДЛО видит в «честном дружестве» с людьми, которых отделяют от него «знатность и обстоятельность»⁵⁴.

Если попытаться объединить все эти пунктиром обозначенные и другие, не названные здесь⁵⁵, причины, приведшие к выступлению Мерзлякова, то ключевым словом будет слово «соперничество». Почти тридцатилетнее общение двух поэтов (в которое уложились близкая дружба в начале 1800-х гг., постепенное взаимное охлаждение со второй половины 1800-х, встречи в московских литературных сообществах в 1810-е, по-

мощь Мерзлякову со стороны Жуковского в 1820-е гг.) было овеяно духом состязания, наиболее явственно заявившим о себе именно в 1818 г. на заседании ОЛРС. Сегодня нет нужды говорить о том, кто «победил», достаточно афористично это выразил Ф. Ф. Вигель:

В то время <в 1800-е гг. — Ф. Д> (и все в той же Москве) сделались известны два молодых стихотворца, Мерзляков и Жуковский. Мерзляков возгремел одой молодому императору <...>. Далее слава его не пошла: известность его умножилась. <...> Участь Жуковского была совсем иная [Вигель: III, 136].

Характерно, однако, что не только Вигель, но целый ряд мемуаристов, повествуя о начале XIX столетия, ставит их имена рядом: в 1800–1810-е гг. результат литературного соперничества между равно заметными фигурами на поэтической карте, почти одновременно пришедшими в литературу, был неочевиден.

И здесь возникает отмеченный выше литературно-типологический аспект темы. Под определенным углом зрения, в контексте высказывания Вигеля, Жуковский и Мерзляков представляют собой две расходящиеся линии литературного развития, одна из которых «победила», а другой было суждено переместиться на периферию — факт, тем более разительный и примечательный, что «линии» эти вышли из одного источника. Переместившись на периферию, проигравшая «мерзляковская линия», его литературная программа и сама его фигура просветителя («нам нужен новый Ломоносов») становятся культуросозидающим «бы», реально существующим сослагательным наклонением, о котором писал Лотман в книге «Культура и взрыв»⁵⁶.

Но это соперничество осложнялось стремлением обоих литераторов продолжать путь Андрея Тургенева, ведущий к будущему «соединению». Вероятно, вопреки мнению В. Л. Пушкина, не только «доброта души» Жуковского, но и общая память о Дружеском Литературном Обществе не позволила выступлению 22 февраля 1818 г. стать причиной разрыва их отношений.

Обнимаю старого товарища, —

писал Жуковский о Мерзлякове в 1825 г. Александру Тургеневу, —

для него хлопотать весело; невольно мерещится наш милый брат пред душою,

Und manche liebe Schatten steigen auf <И многие дорогие тени восстают>⁵⁷.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ «Предварительный комитет» (или «приготовительное собрание»), должен был по Уставу ОЛРС собираться за неделю до публичных заседаний в зале библиотеки Общества и рассматривать предложенные для прочтения на таких заседаниях сочинения в присутствии самих авторов (см.: Труды ОЛРС. 1812. Ч. 4; [Клейменова: 9–10]).
- ² См. речи А. А. Прокоповича-Антонского, публиковавшиеся в Трудах ОЛРС (Ч. 1. Кн. 1. С. 1–16; Ч. 3. Кн. 5. С. 104–112). Вероятно, именно этот принцип — держаться «средины между крайностей» [Дмитриев: 171] — постоянно подчеркиваемый в выступлениях членов ОЛРС и его председателя, во многом определил популярность Общества у «лучшей публики Москвы». Ср.: [Аксаков: 79], [Лонгинов: 603], [Погодин: 47], [Дмитриев: 169–170].
- ³ [Дмитриев: 167]. Ср.: [Жихарев: I, 34].
- ⁴ См., напр., его разборы сочинений В. В. Капниста и А. А. Наумовой и рецензию на перевод Горация Г. В. Сокольским (Труды ОЛРС. 1819. Ч. 15; 1820. Ч. 16; 1819. Ч. 16).
- ⁵ См.: [Пушкин: 219]. О том, какие литературные контексты могла нести такая, вполне традиционная, мотивировка, мгновенно указывающая, в частности, на фигуру близкого Мерзлякову М. Т. Каченовского, см.: Вацуро В. Э. И. И. Дмитриев в литературных полемиках начала XIX века // Вацуро В. Э. Пушкинская пора. СПб., 2000. С. 9–56.
- ⁶ См.: [Немзер: 190]. Ср.: [Клейменова: 29–34].
- ⁷ Если нельзя признать хорошо освещенной проблему отношений двух друзей в период существования ДЛО, то характер их отношений в ходе тридцатилетнего общения вовсе не описан и малоизвестен. Исключения составляют короткие ретроспективные очерки — см., напр.: [Лотман 1958а: 49–50].
- ⁸ Перспективность подобного разграничения при исследовании литературных отношений «приятельствующих» поэтов с блеском продемонстрирована в статье Р. Лейбова [Лейбов].
- ⁹ Цит. по: [Веселовский: 66].
- ¹⁰ Цит. по: [Зорин: 10], курсив мой. — Ф. Д.

- ¹¹ См., напр.: *Сухомлинов М. И. А. С. Кайсаров и его литературные друзья* // Известия ОРЯС. СПб., 1897. Т. 2. Кн. 1; [Истрин]; *Истрин В. М. «Дружеское Литературное Общество» 1801 г.* // Журнал Министерства народного просвещения. 1910. № 8; 1913. № 3; *Его же. А. С. Кайсаров, профессор русской словесности, один из младшего тургеневского кружка* // Там же. 1916. № 7; [Фомин]; *Фомин А. А. А. И. Тургенев и А. С. Кайсаров* // Русский библиофил. 1912. № 1; [Веселовский]; [Резанов]; [Лотман 1958]; *Топоров В. Н. Дневник А. И. Тургенева, бесценный памятник русской культуры* // Литературный процесс и развитие русской культуры XVIII–XX вв. Таллинн, 1985; [Зорин].
- ¹² Законы «Дружеского литературного общества» // Сборник Общества любителей российской словесности на 1891 г. М., 1891. С. 4.
- ¹³ Цит. по: [Веселовский: 63].
- ¹⁴ *Тургенев А. И. Хроника русского. Дневники (1825–1826 гг.)* / Изд. Подгот. М. И. Гиллельсон. М.; Л., 1964. С. 118. Ср.: [Зорин: 9–10].
- ¹⁵ См., напр.: [Вацуро: 20–74]; [Фрайман: 12–47].
- ¹⁶ На этот малоизученный факт, кроме всего прочего, указывают заимствования из поэзии Мерзлякова в ранних произведениях его младшего друга, например, в оде «Могущество, слава и благоденствие России» (1799) или в прозаическом отрывке «Истинный герой» (1800). Ср. также: [Вацуро: 37, 83–84, 89, 113], [Лотман 1958а: 50].
- ¹⁷ Цит. по: В. А. Жуковский в воспоминаниях современников. М., 1999. С. 469.
- ¹⁸ [Истрин: 208]
- ¹⁹ См., напр.: [Письма Мерзлякова: 0146–0148]; [Жуковский. Письма: 3–8; 12–22]; [Веселовский: 93].
- ²⁰ [Жуковский. Письма: 21]. Примечательно, что на этой мысли Жуковский продолжает настаивать, несмотря на то, что сам был готов признать и собственную холодность — и отчужденность Мерзлякова. Так, процитированная фраза — из письма Ал. Тургеневу от 8 января 1806 г., написанного под влиянием недовольства «отдалением» Мерзлякова. В этом письме Жуковский, пытаясь объяснить себе, «что ж значит это отдаление», замечает, что между ними «не было искренности», что «если мы и говорили друг с другом, то о посторонних материях», что «он мало на меня имел влияния», что «причиною этому и то, что он не хотел иметь влияния». Однако даже не говоря о заседаниях ДЛЮ с их полемикой по ключевым вопросам, по материалам сохранившейся переписки мы знаем, что друзья обсуждали крайне важные друг для друга темы (см., напр., публикацию В. М. Истрина [Истрин]). Отчетливые следы взаимного влияния можно встретить и в сти-

хах (см. выше). Наконец, в самом этом письме Жуковский пишет слова, послужившие названием настоящей работы: «Напомним ему <Мерзлякову> обо мне. Зачем нам друг от друга отдаляться?». Он продолжает: «Или не вздор я написал, и не похоже ли это на прицепки? <...> Нам надобно жить связно и жить друг для друга <...>, быть образователями друг друга» [Жуковский. Письма: 21].

²¹ См. об этом: [Лотман 1958: 18–76]; [Лотман 1958a].

²² [Лотман 1958: 54].

²³ Цит. по: [Лотман 1958: 36]. См. также комментарий исследователя к этому замечанию [Там же].

²⁴ См.: [Письмо из Сибири: 53]. Подобное поведение в скором времени обернется феноменом «декабриста в повседневной жизни».

²⁵ Этот факт Мерзляков любил вспоминать и постоянно подчеркивал. Отчасти потому, что это напоминало о том, как он «пришел» в литературу — «по приглашению» Екатерины II [Мордовченко: 260], отчасти потому, что позволяло проводить параллель с судьбой Ломоносова: «Генерал-губернатор <Пермской губернии А. А. Волков. — Ф. Д.>, ревностно спешествующий видам попечительного Правительства, клонящимся к распространению просвещения в столь отдаленном краю, какова Сибирь, отправил сию оду <<Ода на заключение мира со шведами». — Ф. Д.> к главному начальнику народных училищ, графу Петру Васильевичу Завадовскому, которой поднес ее императрице Екатерине II. Благодетельная Государыня приказала напечатать сие сочинение <...>, с повелением, чтобы по окончании курса наук в училище был он <Мерзляков. — Ф. Д.> отправлен на казенный кошт в Петербург или Москву для продолжения наук» [Автобиография].

²⁶ Основные положения речи Тургенева остались в памяти слушателей (см., напр.: [Янушкевич: 55–56]), и среди этих положений главным была необходимость «медленного просвещения» русской словесности и приоритетное обращение к «первоисточникам» (фольклору и античности), в ущерб «литературному сегодня» западноевропейской литературы, «пересаживать» которую на русскую почву следовало крайне выборочно.

²⁷ См., напр., ст. С. С. Уварова в “Le Conservateur Impartial” (1817 (!). № 83. Р. 414): «Несомненно, что среди нынешнего поколения поэтов первое место принадлежит Жуковскому; даже враги его, а было б досадно, если б он их не имел, — кажется, не оспаривают этого утверждения. Певец 1812 года — любимец нации» (цит. по пер. М. И. Гиллельсона в кн.: [Гиллельсон: 98]). Здесь же см. содержательный комментарий к этой статье и к репутации Жуковского.

- ²⁸ Отмечу, что и выпад против гексаметра метил против Жуковско-го, а не столько против Гнедича, который принял обиду на свой счет (См.: *Барсуков Н.* Жизнь и труды М. П. Погодина, СПб., 1890. Кн. 3. С. 168–169).
- ²⁹ Незадолго до чтения в ОЛРС «Письма из Сибири» Мерзляков напечатал «Воспоминания о Ф. Ф. Иванове» (Труды ОЛРС. 1817. Ч. 7. С. 101–104). В них он рассказывает о всех тех благословенных литературных сообществах начала века, участником которых был, и рисует идеал дружеских и литературных отношений.
- ³⁰ Подобная распространенная среди членов ДЛО практика выбирать для себя определенные роли и авторитеты проявилась, например, в следующем восклицании Андрея Тургенева, негодующего по поводу недостойного поступка А. А. Прокоповича-Антонского: «И этот человек был моей моделью!» (Цит. по: [Лотман 1958: 24]).
- ³¹ Характерно, что сам Мерзляков, в ДЛО «отдавший дань и сентиментальным жанрам» [Мордовченко: 261], [Вацуро: 20–47], впоследствии, в резком отличие от Жуковского, считает себя наследником не «поэта-элегика Андрея Тургенева», но «Андрея Тургенева, автора речи “О русской литературе”».
- ³² Библиографию переводов Мерзлякова, в основном вошедших в его итоговую книгу «Подражания и переводы из греческих и латинских стихотворцев» (М., 1825–26. Т. 1–2.), см. по кн.: *Античная поэзия в русских переводах XVIII–XX вв.: Библиогр. указатель / Сост. Е. В. Свиясов.* СПб., 1998. См. также: «Рассуждение о российской словесности в нынешнем ее состоянии», прочитанное на открытии ОЛРС в 1811 г. и также повторяющее основные положения речи А. Тургенева (Труды ОЛРС. 1812. Ч. 1. С. 53–110): «Почему нам также непосредственно не пользоваться наставлениями <...> греков и римлян?» (С. 106).
- ³³ Сочинения в прозе и стихах. 1822. Ч. 2. С. 11–12. См.: *Зорин А. Л.* Мерзляков Алексей Федорович // *Русские писатели: 1800–1917: Биогр. словарь.* М., 1999. Т. 4. С. 29.
- ³⁴ Характерным образом, такое воспоминание было, как правило, связано с мечтаниями о своеобразном воскрешении «дела» ДЛО: «Тогда-то прославится еще раз прошедшее наше собрание, и произрастут новые, хоть и поздние, плоды трудов его» (Письмо А. Ф. Мерзлякова к Ал. И. Тургеневу // *Русский архив.* 1866. № 4. Стлб. 648).
- ³⁵ См., напр., стихотворения Андрея Тургенева и А. Ф. Воейкова [Поэты: 238, 268].
- ³⁶ Определенный отпечаток наложило и то, что около 1812 г. Мерзляков начинает спиваться, и сравнительно скоро ему, по справед-

ливому замечанию А. С. Пушкина, суждено было сделаться «добрым пьяницей».

³⁷ Цитата из письма Мерзлякова Жуковскому от 24 августа 1803 г. [Мерзляков. Письма: 0140–0141].

³⁸ *Морозов П. О.* Граф Д. И. Хвостов // Русская старина. 1892. Авг. С. 409.

³⁹ Вернее было бы сказать «московской литературы» — см.: [Жихарев: 208–209], [Вигель: III, 136].

⁴⁰ Здесь не место касаться этой большой проблемы, комментирующей странный «титул», данный Мерзлякову Воейковым — «придворный карапузик» [Арзамас: 8]. См., напр., программные посвящение и предисловие к книге переводов Мерзлякова (Эклоги П. Вергилия Марона, переведенные А. Мерзляковым. М., 1807), характерным образом перекликающиеся с диссертацией А. Кайсарова «О необходимости освобождения рабов в России» [Лотман 1958а: 30–31].

⁴¹ «Сии чтения продолжались целую зиму, среду и субботу каждую неделю, и были как знаменитейшими удостаиваемы посетителями и посетительницами, так и известными нашими литераторами» [Автобиография].

⁴² См., напр.: *Архив братьев Тургеневых*. СПб., 1911. Вып. 1: Дневники и письма Н. И. Тургенева за 1808–1811 годы. С. 78.

⁴³ См. об этом: *Шевырев С. П.* История императорского Московского университета, написанная к столетнему его юбилею. 1755–1855. М., 1855. С. 314–327.

⁴⁴ См. об этом запись В. Г. Анастасевича: [Лотман 1958а: 40].

⁴⁵ Ср. свидетельство М. А. Дмитриева: «Лучшее время жизни Мерзлякова было до 1812 года. Это время было для него самое приятнейшее, самое цветущее, и для человека, и для поэта: время исполненное мечтаний несбывшихся, но тем не менее оживлявших его пылкую душу» [Дмитриев: 162].

⁴⁶ Эти произведения зачитал П. С. Яковлев на заседаниях 29 ноября 1817 г. и 26 января 1818 г. См.: [Клейменова: 31].

⁴⁷ *Le Conservateur Impartial*. 1817. № 77; перевод этой ст., выполненный М. Т. Каченовским, см.: *Вестник Европы*. 1817. Ч. 95. № 17–18. С. 154–157. См.: [Мордовченко: 154–155], [Ильин-Томич: 474], а также обстоятельный комментарий В. Д. Рака в книге: *Кюхельбекер В. К.* Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 434–435. Кроме того, Мерзляков мог откликаться и на другие материалы этой газеты, напр., на цитируемую выше статью Уварова, также напечатанную анонимно.

⁴⁸ *Панов С. И., Песков А. М.* Катенин П. А. // *Русские писатели: 1800–1917: Биограф. словарь*. М., 1992. Т. 2. С. 504.

- ⁴⁹ Из богатой литературы по этой теме укажу: [Тынянов], [Мордовченко], [Егунов], [Немзер], [Виницкий].
- ⁵⁰ См. об этом: [Тынянов: 37], [Мордовченко: 151–152].
- ⁵¹ Цитата из письма Вяземского А. И. Тургеневу от 5 сентября 1819 г. (Остафьевский архив кн. Вяземских, СПб., 1899. Т. 1. С. 305).
- ⁵² Отношения Мерзлякова с руководящими членами ОЛРС вообще подчас были достаточно конфликтны (см.: [Письма Мерзлякова: 0150–0151]).
- ⁵³ Идиллия была напечатана в конце 1817 г. в «Трудах ОЛРС» (Ч. 10. С. 64–70). О реакции других читателей на появление «Овсяного киселя» и о надеждах, тщетно возлагаемых на него Жуковским см.: [Виницкий].
- ⁵⁴ Из письма Мерзлякова к Андрею Тургеневу (цит. по: [Зорин: 10]).
- ⁵⁵ Среди них — назначение Жуковского в конце 1817 г. на роль преподавателя великой княгини Александры Федоровны и приезд Александра I и императорского двора в Москву (с осени 1817-го до 21 февраля 1818 г.).
- ⁵⁶ Один из механизмов влияния этой «линии» точно охарактеризовал М. А. Дмитриев:

Его <Мерзлякова> одна лекция приносила много и много плодов, которые созревали и без его пособия, его разбор какой-нибудь одной оды Державина или Ломоносова открывал так много тайн поэзии, что руководствовал к другим дальнейшим открытиям законов искусства! Он бросал семена, столь свежие и в землю столь восприимчивую, что ни одно не пропадало, а приносило плод сторицею [Дмитриев: 160].

На существование «направления Мерзлякова» указывает полупрошительное письмо Д. Н. Блудова И. И. Дмитриеву от 25 марта 1820 г., посланное из Лондона:

Дух разделения, на партии и нации, очень заметен в том, как определяются места нынешнего славного триумфатора живых поэтов. Как у нас на Руси, в Московском университете, удивляются одному Мерзлякову, в Беседе — только Шихматову, а в доме Оленина — Гнедичу; так и здесь ирландцы с упрямством и запальчивостью ставят выше всех своего земляка Мура <...>; шотландцы готовы сражаться за <...> Вальтера Скотта <...>; наконец англичане <...> не позволяют никого сравнить с лордом Байроном (цит. по: [Ильин-Томич: 479]).

- ⁵⁷ Письмо от 31 января 1825 г. [Письма Жуковского: 199].

ЛИТЕРАТУРА

- Автобиография: Краткая записка о Жизни Алексея Федоровича Мерзлякова, написанная им самим // ОР РГБ. Ф. 231, III. Карт. 8. Ед. хр. 22.
- Арзамас: Арзамас. Сборник: В 2 кн. / Сост., подгот. текста и коммент. В. Вацуру, А. Ильина-Томича, Л. Киселевой и др. М., 1994. Кн. 2: Из лит. наследия «Арзамаса».
- Аксаков: Аксаков С. Т. Разные сочинения. М., 1858.
- Вацуро: Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа». СПб., 2002.
- Веселовский: Веселовский А. Н. В. А. Жуковский: Поэзия чувства и «сердечного воображения». М., 1999.
- Вигель: Вигель Ф. Ф. Записки Ф. Ф. Вигеля. М., 1891.
- Винницкий: Виницкий И. Поэтическая семантика Жуковского, или Рассуждение о вкусе и смысле «Овсяного киселя» // Новое литературное обозрение. № 61. 2003 (№ 3). С. 119–151.
- Гиллельсон: Гиллельсон М. И. Молодой Пушкин и арзамасское братство. Л., 1974.
- Гнедич: [Гнедич Н. И.] О вольном переводе Бюргеровой баллады «Ленора» // Сын отечества. 1816. № 27.
- Грибоедов: Грибоедов А. С. О разборе вольного перевода Бюргеровой баллады: Ленора // Сын отечества. 1816. № 30.
- Дмитриев: Дмитриев М. А. Мелочи из запаса моей памяти. М., 1869.
- Егунов: Егунов А. Н. Гомер в русских переводах XVIII–XIX веков. М., 2001.
- Жихарев: Жихарев С. П. Записки современника. Воспоминания старого театрала: В 2 т. Л., 1989.
- Зорин: Зорин А. Л. У истоков русского германофильства (Андрей Тургенев и Дружеское литературное общество) // Новые безделки. М., 1995. С. 7–35.
- Ильин-Томич: Ильин-Томич А. А. «И мои» письма И. И. Дмитриева к Д. Н. Блудову // Новые безделки. М., 1995. С. 470–482.
- Истрин: Истрин В. М. К биографии Жуковского // Журнал Министерства народного просвещения. 1911. Апр.
- Клейменова: Клейменова Р. Н. Общество любителей российской словесности: 1811–1930. М., 2002.
- Крылов: Крылов И. А. Соч.: В 2 т. М., 1956. Т. 1.
- Лейбов: Лейбов Р. Тютчев и Жуковский: Поэзия утраты // Тютчевский сборник. 2. Тарту, 1999. С. 31–47.
- Лонгинов: Лонгинов М. Общество Любителей Российской Словесности при Императорском Московском университете // Русский вестник. 1858. Т. 15. Кн. 2. № 6. С. 596–612.

- Лотман 1958: *Лотман Ю. М.* Андрей Сергеевич Кайсаров и литературно-общественная борьба его времени. Тарту, 1958.
- Лотман 1958а: *Лотман Ю. М. А. Ф.* Мерзляков как поэт // А. Ф. Мерзляков. Стихотворения. Л., 1958. С. 5–54.
- Лотман 1992: *Лотман Ю. М.* Текст и структура аудитории // Лотман Ю. М. Избр. статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 161–166.
- Мерзляков 1815: *Мерзляков А. Ф.* Россияда. Поэма Эпическая Г-на Хераскова (Письмо к другу) // Амфион. 1815. № 1. С. 32–98.
- Мерзляков 1815а: *Мерзляков А. Ф.* Россияда (Письмо к другу. О слоге поэмы) // Амфион. 1815. № 8. С. 86–115.
- Мордовченко: *Мордовченко Н. И.* Русская критика первой четверти XIX века. М.; Л., 1959.
- Немзер: *Немзер А.* «Сии чудесные виденья...» // Зорин А. Л., Зубков Н. Н., Немзер А. С. «Свой подвиг свершив...»: О судьбе произведений Г. Р. Державина, К. Н. Батюшкова, В. А. Жуковского. М., 1987.
- Письма Жуковского: Письма В. А. Жуковского к А. И. Тургеневу. М., 1895.
- Письма Мерзлякова: Письма к В. А. Жуковскому // Русский архив. 1871. № 2.
- Письмо из Сибири: [*Мерзляков А. Ф.*] Письмо из Сибири // Труды Общества Любителей российской словесности. 1818. Ч. XI. С. 52–70.
- Погодин: *Погодин М.* Воспоминания о князе В. Ф. Одоевском // В память о князе В. Ф. Одоевском. М., 1869.
- Поэты: Поэты 1790–1810-х годов. Л., 1971.
- Пушкин: *Михайлова Н. И.* Письма В. Л. Пушкина к П. А. Вяземскому // Пушкин: Исслед. и мат. Л., 1983. Т. 11. С. 213–249.
- Резанов: *Резанов В.* Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского // Журнал Министерства народного просвещения. 1914. Июнь.
- Тургенев: *Фомин А. А. А. И.* Тургенев и А. С. Кайсаров // Русский библиофил. 1912. № 1.
- Тынянов: *Тынянов Ю. Н.* Архаисты и Пушкин // Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1969. С. 23–121.
- Фрайман: *Фрайман Т.* Творческая стратегия и поэтика Жуковского (1800-е – первая половина 1820-х годов). Тарту, 2002.
- Янушкевич: *Янушкевич А. С.* Жуковский и Ломоносов // Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Томск, 1978. Ч. 1.

РОЛЬ В. А. ЖУКОВСКОГО В ФОРМИРОВАНИИ ПОЛЕМИЧЕСКОГО ОБРАЗА ШАХОВСКОГО

ДМИТРИЙ ИВАНОВ

Авторы многих работ, посвященных полемике «шишковистов» и «карамзинистов», отмечали такую ее особенность, как создание литературного «образа врага». Зловещий или комический, он был, по мнению Л. Н. Киселевой, «первым шагом» к сокрушению противника [Киселева: 16]. Данный прием использовали обе стороны, но молодые оппоненты «Беседы», несмотря на первоначальное стремление к беспристрастной критике, оказались истинными мастерами литературной войны. От текста к тексту «полемические портреты» «шишковистов» получали все новые черты, и к середине 1810-х гг. была создана уже достаточно прочная традиция, отлившаяся в форме «арзамасской галиматши».

В 1815 г. «карамзинисты» окончательно взяли на вооружение «личностную критику» и обвинили князя Шаховского в грехах совсем нелитературных. Д. В. Дашков своим «Письмом к новейшему Аристофану» закрепил за драматургом новое полемическое имя — «новейший Аристофан» и совершенно недвусмысленно обвинил адресата в зависти, интригах и, наконец, в гибели В. А. Озерова. По нашему мнению, значительную роль в формировании этого негативного образа сыграло послание Жуковского «К кн. Вяземскому и В. Л. Пушкину».

Что было причиной появления данного текста и какое влияние на литературную репутацию Шаховского он оказал — это вопросы, на которые мы постараемся ответить в нашей работе.

Интересующее нас послание не раз привлекало внимание исследователей в связи с «войной на Парнасе». Уже А. А. Гозенпуд отметил, что одной из причин появления комедии Шаховского «Урок кокеткам» было стремление драматурга «расквитаться» с Жуковским и «другими обидчиками», возлагав-

шими на комедиографа вину в сумасшествии Озерова [Гозенпуд 1961: 33].

Необходимо отметить, что до этого послания Жуковский, по-видимому, имевший некоторые разногласия с Шаховским¹, открыто на драматурга не нападал и был верен своей позиции неучастия в полемике. Тем более интересно, что побудило его в октябре 1814 г. написать столь полемический текст.

В. Э. Вацуро, отмечая возрастание напряженности между «Беседой» и «карамзинистами» осенью 1814 г., осторожно предположил, что причиной этого были «какие-то полемические резкости», содержащиеся «в допечатных редакциях» поэмы Шаховского «Расхищенные шубы» [Вацуро 1994: 18].

По нашему мнению, кроме этого, конфликт мог быть вызван спорами вокруг различной трактовки патриотической темы. «Певец во стане» (1812) Жуковского противопоставлялся «Гимну лиро-эпическому» (1812) Г. Р. Державина, где библейские аллегории создавали «высокую», героическую картину победы русских над антихристом-Наполеоном [Альтшуллер: 74]. Соревнование продолжилось весной 1814 г., когда падение Парижа дало новый повод для воспевания побед Александра I. От «архаистов» выступил П. И. Голенищев-Кутузов, а от «новаторов» — Н. М. Карамзин, В. Пушкин и Вяземский [Арзамас: II, 530]. Как сообщал последнему в письме от 25 июня Дашков, патриотические стихи Карамзина и Вяземского позволил себе открыто критиковать Шаховской [Арзамас: I, 225].

Первым на эти вести в июле–августе [Арзамас: II, 530] отозвался В. Пушкин посланием «К князю П. А. Вяземскому». Поэт осуждал «мнимых знатоков», которые не оценили по достоинству «прекраснейшие» стихи Карамзина. Метя в Шаховского, своего давнего врага, Пушкин обращался к ранее уже разработанному полемическому образу драматурга. Поэт соединил тему зависти, прочно привязанную к имени Шаховского, с легендой об интригах драматурга против Озерова, — соперник превратился в одного из «завистников», чьей «жертвой» «учинился» «творец Димитрия» [Арзамас: II, 277]. Однако слова «Зоилы» и «завистники» автор поставил в форму множественного числа, что, по нашему мнению, указывает на всю «Беседу», а не на кого-либо конкретно. (Напомним, что основная критика трагедий Озерова шла от Державина и

Шишкова [Гордин: 156]). Пушкин использовал тот же прием, что и К. Н. Батюшков в письме к Вяземскому о чтении «Расхищенных шуб» 27 февраля 1812 г. [Арзамас: I, 179], — имя Озерова актуализировалось в связи с выпадом в адрес Шаховского, т.к. оно было неотделимо от полемического образа драматурга, но в гонениях на трагика и Карамзина Пушкин обвинял всех «беседчиков».

Дипломатичный Вяземский написал «Ответ на послание В. Л. Пушкину», ни на кого не указывая, но сохраняя оппозицию «талант — завистники». В его послании Карамзин вновь противопоставлялся всем «шишковистам».

Оба текста вскоре были отправлены Жуковскому. Авторы желали «херов» [Жуковский 1956: 151], т.е. критики и исправлений, однако, думается, не без умысла. В обоих посланиях ставился вопрос о позиции поэта, явно не безразличный для Жуковского. Не соглашаясь с сетованиями Пушкина на «зависть» и «пачкунов», бессмысленность борьбы с которыми принуждает поэта молчать [Жуковский 1956: 152], Жуковский пишет свое послание, прославляя позицию Карамзина и «труд». Именно «труд», а не «хвала», дает поэту блаженство и признание «необольстимых» потомков. Описание судьбы Озерова здесь необходимо лишь как пример неправильной позиции, однако отталкиваясь от послания Пушкина, Жуковский значительно усилил явно слабую трактовку «озеровского сюжета». Полемический импульс оскорбленного Шаховским Пушкина, обработанный талантливым поэтом, превратился в сильнейшее оружие, от которого ни что не спасало:

Увы! «Димитрия» творец
Не отличил простых сердец
От хитрых, полных вероломства.
Зачем он свой сплетать венец
Давал завистникам с друзьями?
Пусть Дружба нежными перстами
Из лавров сей венец свила —
В них Зависть терния вплела;
И торжествует: растерзали
Их иглы славное чело —
Простым сердцам смертельно зло:
Певец угаснул от печали [Арзамас: II, 251].

Именно образ «Зависти», которая погубила Озерова, прикрываясь личиной «Дружбы», должен был указывать на Шаховского. Напомним, что постановками всех трагедий Озерова занимался, в первую очередь, Шаховской, восторженно встретивший дебют своей будущей «жертвы».

Вольно или невольно, Жуковский создал самый сильный текст, направленный против Шаховского, окончательно закрепивший легенду о драматурге как о губителе и завистнике Озерова.

Все три послания были вскоре опубликованы в «Российском Музеуме» В. В. Измайлова, как справедливо отметил А. С. Немзер, «в расчетливой последовательности — вначале личностный, задиристый пасквиль Василия Львовича, затем более респектабельное слово Вяземского и как финальный аккорд — послание Жуковского» [Немзер: 170]. Не ответить на подобное нападение было невозможно.

Комедия Шаховского «Урок кокеткам, или Липецкие воды» ударила точно по Жуковскому — автору самого сильного и самого ясного по своим намекам текста. Досталось также В. Пушкину и другим (см. [Немзер: 171–176]). Показательно при этом, что автор самого «миролюбивого» послания — Вяземский — затронут в комедии не был.

Дальнейшее форсированное развитие полемического образа Шаховского было обусловлено ситуацией литературной «войны». «Арзамасцы» использовали все ранние наработки в этой области, актуализировав кличку «Шутовской», образы Ежовой и Макара, известные эпиграмматические характеристики, мотивы «тучности» и общей карикатурности облика драматурга, однако наряду с этими комическими составляющими образа более чем серьезно зазвучали обвинения в зависти и преследованиях Озерова.

Сторонники Шаховского после успешной премьеры «Урока кокеткам» организовали торжество, на котором, по образцу античных обрядов, устроили увенчание автора комедии лавровым венком. Возможно, такой жест осознавался как попытка «обезвредить» интенцию Жуковского, — увенчание ставило драматурга на место Карамзина, чей «венец» завистникам «не разорвать» [Арзамас: II, 253]. Однако за отсутствием свиде-

тельств данное предположение мы высказываем только как гипотезу.

Факт торжества не преминули отметить «арзамасцы», и гимн Дашкова «Венчание Шутовского» окончательно закрепил мотив «венца», но в явно издевательской трактовке, с опорой на предшествующую традицию (напр., диалог «Князь Ш. и актриса Е.» А. Е. Измайлова).

Крайне значимым для обеих враждующих сторон было «Видение в какой-то ограде» Д. Н. Блудова. Это произведение дало название обществу и, во многом, предопределило форму «арзамасской речи». Кроме того, по замечанию К. Ю. Рогова, создавая свой текст по образцу «Видения Шарля Палиссо» (1760) аббата Морелле, Блудов устанавливал новую «параллель», соотнося Шаховского с Палиссо [Рогов: 86]. Последний был автором скандальной комедии «Философы» и за ее памфлетность получил кличку «Аристофан» [Гозенпуд 1986: 39]. Подобная проекция напрямую вела к использованию имени «отца комедии» в русской «войне на Парнасе» [Там же].

Эту линию в развитии полемического образа Шаховского продолжил Дашков. Его «Письмо к новейшему Аристофану» было напечатано в «Сыне Отечества», что позволило данному тексту выйти далеко за рамки кружковой литературы. Комическая составляющая «портрета» драматурга полностью редуцировалась, а на первый план выходили почти «уголовные» [Киселева: 22] обвинения в гонениях на Озерова и балладника-Жуковского. То, на что в послании Жуковский лишь тонко намекнул, Дашков высказал почти открыто. Имя «нового Аристофана» в таком контексте усиливало данные обвинения, отсылая к общекультурному мифу об Аристофане, якобы из зависти высмеявшем в комедии «Облака» Сократа, что способствовало вынесению смертного приговора философу.

Вацуру отметил, что впервые данный миф в полемике между «архаистами» и «карамзинистами» был использован графом Д. И. Хвостовым [Вацуру 1989: 169]. В оде 1806 г. «Гремущка» под «Аристофаном» подразумевался И. И. Дмитриев, нападавший на Хвостова. Имя «отца комедии» здесь обозначало «завистника», хитрого насмешника, который «языком копает гробы» для дарований (цит. по: [Там же]). По нашему

мнению, это свидетельствует лишь об актуальности данного сюжета для полемики. Однако явная неудача Хвостова при попытке закрепить за «русским Лафонтеном» полемическое имя «Аристофана» не дает основания возводить прозвище Шаховского к этому прецеденту. Французская традиция, несомненно, оказывала огромное влияние, но создание предпосылок для наполнения данного образа «русским содержанием», по нашему мнению, — заслуга Жуковского.

Необходимо отметить, что в ноябре 1815 г. из печати вышел первый том «Стихотворений Василия Жуковского», содержащий послание «К кн. Вяземскому и В. Л. Пушкину». В контексте «войны на Парнасе» републикация самого сильного полемического текста должна была восприниматься как очередной выпад в адрес Шаховского. В отличие от первой публикации, где за намеками можно было не разглядеть комедиографа, после «Письма к новейшему Аристофану» данное послание читалось уже совершенно однозначно.

Фактически, издание «Стихотворений» Жуковского на время завершило «войну» с Шаховским. 11 ноября в «Арзамасе» было решено «заключить перемирие, а смотря по обстоятельствам и мир, с водяными скоморохами Липецкого переулка» [Арзамас: I, 291]. В № 44 «Сына Отечества» была помещена статья «Мнение постороннего», которая была официальным объявлением перемирия. Правда, московские «арзамасцы» еще долго продолжали воевать, но в мае 1816 г. Шаховской уехал в Италию [Шаврыгин: 29]. В его отсутствие прекратила свое существование «Беседа», начался новый спор о балладе и, наконец, умер Озеров, давно отпетый Жуковским.

Вернувшись в марте 1817 г. (см. речь Ф. Ф. Вигеля 16 марта [Арзамас: I, 400]), Шаховской вновь оказался в центре полемики. Его полемический образ продолжал активно эксплуатироваться. Летом вышло первое издание «Сочинений» Озерова с явно «арзамасской» статьей Вяземского. Автор предисловия настаивал на том, что причиной сумасшествия трагика были интриги завистников из числа не признавших новый слог писателей. При этом Вяземский дважды отсылал к посланию Жуковского, используя для описания интриг образ, созданный поэтом: «Новые лавры вплетены были признательностью в венец сочинителя “Эдипа”»: новые терния готовились

ему рукою зависти» [Вяземский: II, 28]. Вяземский создавал легенду о «мученике» Озерове, опираясь на текст Жуковского.

Это частично объясняет, почему в новой комедии Шаховского «Своя семья» вновь появилась пародия на Жуковского. Описывая «сантиментальный вояж» отрицательной героини, драматург точно воспроизвел детали и топику элегий Жуковского: «стада», «дубрава», «могилы», «ручей», «холм». Весь этот набор завершился, как отметила И. В. Александрова [Александрова: 95], перефразированной цитатой из «Сельского кладбища»: «Дарили бедную, горячею слезой». Шаховской раскрывает смехотворность «дара» комментарием другого персонажа: «Не разорило ж вас такое подаянье» [Шаховской 1961: 322]. Комедия «Своя семья», по нашему мнению, с одной стороны, была ответом на статью Вяземского, а с другой, — продолжением нападков на «балладника», имевших место в 1817 г. со стороны «младо-архаистов» и М. Н. Загоскина². В дальнейшем Шаховской перестает высмеивать Жуковского, что, вероятно, связано с изменениями в литературных взглядах автора «Урока кокеткам».

Необходимо отметить, что в 1823 г. драматург сближается со своими бывшими противниками. Он пишет комедию «Урок женатым», используя сюжет переведенной Жуковским повести «Взыскательность молодой женщины». Тогда же Шаховской мирится и становится, по словам Вяземского, «приятелем» с В. Пушкиным [Арзамас: II, 388], а позднее, налаживает отношения и с самим Вяземским (см. [Пушкин: 70]). Однако эти биографические обстоятельства, на наш взгляд, не снимали ни вопроса о негативном образе Шаховского, ни продолжавшейся скрытой полемики драматурга с трагедиями Озерова.

Полемический образ драматурга, созданный Жуковским и его сторонниками, никуда не исчезал, что было крайне невыгодно для комедиографа, постоянно наживавшего себе новых врагов в литературе и в театре. Отсюда — стремление Шаховского в конце 1810-х начале 1820-х избавиться от негативной составляющей образа «новейшего Аристофана».

Уже в «Своей семье», привлекая Грибоедова и Хмельницкого к написанию комедии, Шаховской, по мнению Гозенпуда, «выступал в роли покровителя молодых талантов», т.е. стре-

мился «обезвредить» «арзамасскую» легенду о завистнике и гонителе дарований [Шаховской 1961: 777]. Эта попытка, ничего не изменившая, свидетельствует, что одной из центральных проблем «пост-арзамасского» творчества комедиографа была проблема собственной литературной репутации. Трудность заключалась в том, что, с одной стороны, полемические тексты 1815 г. продолжали оставаться актуальными (в конце 1818 г. вышло второе издание «Стихотворений Василия Жуковского»), а, с другой, на негативный образ Шаховского постоянно ссылались его новые литературные враги.

Выход из такого положения драматург, по нашему мнению, увидел в «переосмыслении» имени «нового Аристофана». Почва для этого была подготовлена. Бывшие «арзамасцы» в неполемической ситуации положительно отзывались об Аристофане. С. С. Уваров в статье «О греческой антологии» (1817) писал, что «без Антологии и Аристофана мы не знали бы греков» [Арзамас: II, 103]. В том же 1819 г., когда данная статья готовилась к изданию, перевод скандально-известной комедии Аристофана «Облака» осуществил бывший «беседчик» И. М. Муравьев-Апостол. В своем предисловии он защищал имя «отца комедии» от обвинений в преследованиях Сократа. Такое изменение в общем восприятии Аристофана было на руку Шаховскому. Кроме того, в лице П. А. Катенина он нашел себе сильного защитника, который во время полемики с «безруким инвалидом» 1820 г. первым попытался подорвать «арзамасский» образ «нового Аристофана» и очистить его от обвинений в гонениях на Озерова.

Опираясь на эти мнения, Шаховской выступил с переоценкой фигуры Аристофана в статье «Предисловие к “Полубарским затеям”» (1820). Рассуждая о неизменности основной сути комедии, он проводил линию от Аристофана — Шекспира — Мольера к себе, тем самым, укрепляя свои позиции. Тогда же, как отметила Александрова, в пылу полемики, Шаховской задумал комедию об античном комедиографе [Александрова: 46].

Достаточно долго этот замысел оставался неосуществленным. Хотя в 1823 г. Шаховской читает и публикует отрывки из «Аристофана, или Представления комедии “Всадники”», по нашему мнению, основная работа была проведена в 1824—

1825 г. Вероятно, Шаховской изначально планировал придать пьесе полемическую направленность, но появление собрания сочинений Жуковского (где было вновь перепечатано интересное нас послание), а потом и Озерова (со статьей Вяземского) должно было подтолкнуть его к усилению данной направленности — ведь образ «новейшего Аристофана» вновь актуализировался именно в интерпретации «арзамасцев».

Ранее Шаховской наметил лишь основной конфликт комедии: Аристофан боролся против «завистников»-клеонцев. Среди последних были несомненно полемические фигуры — трагик, трусливый комик и говорящий с «умильным приятством» льстец. Все они — прислужники торгаша Клеона. На последнем этапе работы Шаховского конфликт пьесы приобрел достаточно ясную проекцию на ситуацию «войны на Парнасе». Отметим только некоторые параллели.

Преследование клеонцами Аристофана вызвано его комедиями, в которых все они высмеиваются, но ни один из героев не признает данный факт решающим. Позиция клеонцев примерно такова: «Ах, пусть он меня повсеместно ругает: / Поэт не способен на личную месть» [Шаховской 1828: 34]. Однако каждый из них добавляет свое «но» и под предлогом защиты «порядочных граждан» или памяти Еврипида требует «крови» комика [Там же]. Вскрывая лицемерие клеонцев, Шаховской, по нашему мнению, намекал на несоответствие манифестов карамзинистов (в первую очередь Жуковского) с их реальной полемической практикой.

Помимо этого, крайне важным в данной комедии для нас оказывается внесценический образ Еврипида. В отношениях двух враждующих лагерей он занимает то место, которое занимала фигура Озерова в «войне на Парнасе». Как отмечал Ю. Н. Тынянов в связи со статьей Катенина (в «Литературной газете» 1831. № 43) и «Аристофаном» Шаховского, нападки «архаистов» «на “жеманного” Еврипида являются более нападками на Озерова, чем на Еврипида» [Тынянов: 97].

Отметим также, что «миролюбивая» позиция клеонцев, отказ от «личной мести» грозит Аристофану гибелью и тем, что «в тернии» ему «преобразятся розы» [Шаховской 1828: 25]. Мотив «терний», в которые зависть превращает венок поэта, явно отсылает к посланию Жуковского, сильнее всех ударив-

шему в 1815 г. по Шаховскому. Таким образом, ставя своего протагониста на место Озерова, драматург стремился опровергнуть обвинения в свой адрес.

Не только отмеченная проекция, но и вся пьеса должна была «обезвредить» полемический образ, созданный «арзамасцами». Победа Аристофана-Шаховского над «клеветниками» становилась своеобразным реваншем драматурга, но не в реальной литературной борьбе, а в пространстве художественного текста.

Несмотря на тезис о необходимости «личностей» в комедиях, высказанный устами Аристофана [Шаховской 1828: 158], Шаховской не делал своих образов портретными. Реальный и легко узнаваемый прототип имел лишь центральный герой, остальные же представляли собой обобщенные образы, связанные с комедийной традицией или с пьесами Аристофана. Лишь внимательное рассмотрение всех деталей комедии, сопоставление героя с автором и знание контекста давали проекцию на современность.

Однако такая поэтика намеков и аналогий могла быть понятна лишь небольшому числу зрителей, знакомых с литературно-полемической ситуацией середины 1810-х гг., что заранее делало комедию «Аристофан» нерепертуарной. Недолгая и сложная сценическая судьба пьесы не позволила ей в 1820-е гг. реально изменить литературную ситуацию.

Полемический образ Шаховского — завистника и губителя Озерова, «новейшего Аристофана» — поддерживался сильнейшей поэтической интенцией Жуковского и сохранился даже после смерти Шаховского, когда исследователи творчества комедиографа столкнулись с необходимостью снова и снова опровергать легенду о гибели Озерова и о его «завистнике».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В конце 1810 г. была издана трагедия А. Н. Грузинцева «Электра и Орест», текст которой предваряла хвалебная статья издателя (по предположению П. Р. Заборова — им был Шаховской [Заборов: 164]). В № 7 «Вестника Европы» Жуковский поместил рецензию, в которой защищал первенство Озерова в трагедиях, «замысленных от греков» [Жуковский 1985: 266]. Вслед за этим

появился резкий ответ анонима и отповедь на него А. Ф. Воейкова (см. Вестник Европы. 1811. № 9).

- ² 12 ноября 1817 г. была поставлена комедия Загоскина «Вечеринка ученых», в которой высмеивались, помимо сентиментальных повестей, «милые безделки в немецком мрачном роде» [Томашевский: 255].

ЛИТЕРАТУРА

- Александрова: *Александрова И. В.* Драматургия А. А. Шаховского. Симферополь, 1993.
- Альтшуллер: *Альтшуллер М.* Предтечи славянофильства в русской литературе (Общество «Беседа любителей русского слова»). Michigan, 1984.
- Арзамас: Арзамас: Мемуарные свидетельства; Накануне «Арзамаса»; Арзамасские документы. Сб.: В 2 кн. М., 1994.
- Вацуро 1989: *Вацуро В. Э. И. И.* Дмитриев в литературных полемиках начала XIX века // XVIII век. Л., 1989. Вып. 16.
- Вацуро 1994: *Вацуро В. Э.* В преддверии пушкинской эпохи // Арзамас: Мемуарные свидетельства; Накануне «Арзамаса»; Арзамасские документы. Сб.: В 2 кн. М., 1994. Кн. 1.
- Вяземский: *Вяземский П. А.* Соч.: В 2 т. М., 1982. Т. 2.
- Гозенпуд 1961: *Гозенпуд А. А.* Шаховской // Шаховской А. А. Комедии. Стихотворения. Л., 1961.
- Гозенпуд 1986: *Гозенпуд А. А.* Пушкин и русский театр десятих годов XIX века // Пушкин: Исслед. и мат. Л., 1986. Т. 12.
- Гордин: *Гордин М.* Владислав Озеров. Л., 1991.
- Жуковский 1956: *Жуковский В. А.* Стихотворения. Л., 1956.
- Жуковский 1985: *Жуковский В. А.* Эстетика и критика. М., 1985.
- Заборов: *Заборов П. Р.* Русская литература и Вольтер: XVIII – первая треть XIX века. Л., 1978.
- Киселева: *Киселева Л. И.* Проблема литературного авторитета в русской критике 1800–1810-х гг. // Литературный процесс: внутренние законы и внешние воздействия / Тр. по русс. и славян. филологии. *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia*. II. Тарту, 1990.
- Немзер: *Немзер А. С.* «Сии чудесные виденья...» // Зорин А. Л., Зубков Н. Н., Немзер А. С. «Свой подвиг совершив...»: О судьбе произведений Г. Р. Державина, К. Н. Батюшкова, В. А. Жуковского. М., 1987.
- Пушкин: *Пушкин А. С.* ПСС: В 17 т. М., 1996. Т. 13.
- Рогов: *Рогов К. Ю.* Идея «комедии нравов» в начале XIX века в России. Автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд. фил. наук. М., 1992.

- Томашевский: *Томашевский Б.* Пушкин. М.; Л., 1956. Кн. 1.
- Тынянов: *Тынянов Ю. Н.* «Аргивяне», неизданная трагедия Кюхельбекера // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
- Шаврыгин: *Шаврыгин С. М.* Творчество А. А. Шаховского в историко-литературном процессе 1800–1840-х годов. СПб., 1996.
- Шаховской 1828: *Шаховской А. А.* Аристофан, или Представление комедии «Всадники». М., 1828.
- Шаховской 1961: *Шаховской А. А.* Комедии. Стихотворения. Л., 1961.

ЛИТЕРАТУРНАЯ ПОЗИЦИЯ БАРАТЫНСКОГО И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ СПОРЫ КОНЦА 1820-х гг.

ДАРЬЯ ХИТРОВА

Во второй половине 1820-х гг. происходит резкий перелом в литературной судьбе Баратынского. С открытием «Московского Вестника» (далее — *МВ*) на авансцену русской словесности выходит кружок т.н. «московских романтиков»¹, включавший рано умершего Веневитинова, Шевырева, Погодина, Ивана Киреевского, Титова, Одоевского и др. В одночасье поэты пушкинской генерации из литературной «золотой молодежи» становятся, по выражению Шевырева, «средним поколением». Для каждого из них это событие имеет свои последствия, но особенно остро реагирует на него Баратынский, поскольку он, единственный из бывшего «союза поэтов», безвыездно (не считая отлучек в деревни) живет в Москве: сотрудники *МВ* составляют среду его литературного обитания.

«Московские романтики» приходят в литературный мир с особым представлением о путях развития русской словесности². С. П. Шевырев включает в программное «Обозрение русской словесности за 1827 год» такую возрастную иерархию современных литераторов:

Поэтов наших можно справедливо разделить на три поколения. К старому принадлежат те, которые уже довершили свое поприще и сделали все то, чего могло от них ожидать отечество. Теперь настала очередь поэтов среднего поколения, на которых устремлены внимательные взоры уповающих сограждан. Их слава уже утверждена; они уже развились; они показали, что могут совершить, упрочили о себе надежды, но еще не созрели [МВ. 1828. Ч. 7. № 1. С. 66].

Торжественность тона можно считать насмешкой: далее критик рассматривает, «что принесло в прошедшем году литературе сие поколение» [Там же], и среди всех его представителей по-

ложительно аттестует одного Пушкина. Сочинения остальных получают более или менее язвительные отзывы; первой и наиболее вызывающей в этом ряду оказывается едкая рецензия на вышедшие в 1827 г. «Стихотворения Евгения Баратынского».

С этого момента критика в адрес Баратынского больше не сводится к брюзжанию литературных «староверов» («Благонамеренного» и «Вестника Европы») или эпизодическим выпадам друзей (например, Кюхельбекера). В первой половине 1820-х гг. ни то, ни другое не вредило литературной репутации Баратынского, Дельвига и Пушкина: молодые и дерзкие представители «союза поэтов» отвечали злыми эпиграммами на Измайлова и подшучивали над Кюхельбекером (см. об этом: [Хитрова 2004]). Теперь же ситуация складывается иначе: согласно категорической формулировке В. Э. Вацуро,

<...> издателям «Московского Вестника» органически чужд весь пушкинский круг 1820-х годов. Они холодно относятся к поэзии Дельвига и откровенно не приемлют Вяземского и Баратынского. Все это для них — поэзия прошлого, доживающая свой век [Вацуро 1978: 109]³.

Литературная позиция Баратынского в этих условиях подвергается модификациям: титул «русского Парни» больше не может обеспечивать серьезного места на литературной сцене⁴. Однако, как мы попытаемся показать, кардинальных перемен в его поэтической доктрине не происходит. Баратынский черпает новые смыслы из старых воззрений, не изменяя уже устоявшимся эстетическим взглядам (основанным на «легкой поэзии» и элегической традиции), а лишь приноравливая их к иной литературной ситуации и находя новые обоснования для старых идей.

* * *

В наброске последней своей статьи о Баратынском (редакторское заглавие — «<Баратынский>») Пушкин среди прочего говорит:

Время ему занять степень, ему принадлежащую — и стать подле Жуковского и выше певца Пенатов и Тавриды [Пушкин: XI, 186].

Как представляется, в этих словах точно описано не столько иерархическое положение поэта в современной ему литературе, сколько самый путь его развития. В другом месте мы уже пытались показать, что ранний Баратынский последовательно опирается на лирическую систему Батюшкова (см. [Хитрова 2004]). К концу 1820-х гг. такое самоопределение теряет смысл. Баратынский обращается к литературному опыту двух поэтов, удерживающих свой авторитет — Жуковского и Пушкина.

Дружеские связи с Пушкиным облегчали Баратынскому задачу. Пушкин, высоко ценивший его талант, пытался поддержать товарища: начал писать хвалебную рецензию, упомянул его в «Отрывках из писем, мыслях и замечаниях», напечатал в *МВ* маленькое послание к Баратынскому, упрекал Шевырева за пренебрежительный отзыв о нем и т.д. Однако в настоящую дружбу приятельные отношения не переросли. Баратынский, опасаясь, по-видимому, потерять важного союзника, писал Пушкину в феврале 1828 г. (через месяц после выхода статьи Шевырева):

<...> Я теперь в Москве сиротствующий. Мне, по крайней мере, очень чувствительно твое отсутствие. <...>. Неужели, Пушкин, короче прежнего познакомясь в Москве, мы стали с тех пор более чуждыми друг другу? — Я, по крайней мере, люблю в тебе старому и человека, и поэта.

Вышли у нас еще две песни Онегина. Каждый о них толкует по-своему: одни хвалят, другие бранят, и все читают. Я очень люблю обширный план твоего Онегина; но большее число его не понимает.<...> Василий Львович пишет романтическую поэму. <...>. Это совершенно балладическое произведение. Василий Львович представляется мне Парнасским Громобоем, отдавшим душу свою романтическому бесу. Нельзя ли пародировать балладу Жуковского? [Баратынский 1987: 174–175].

В. Л. Пушкин в этом контексте, вероятнее всего, фигура случайная — «Капитана Храброва» («романтическую поэму») к февралю 1828 г. Баратынский не читал и не слышал (см. [Баратынский 1987: 178])⁵. Напротив того, идея «пародировать балладу Жуковского» принадлежала к серьезным творческим замыслам Баратынского. В конце того же года он посылает в Петербург свое стихотворение «Бесенок» («Слышал я, доб-

рые друзья...»), творческую историю которого с процитированным выше письмом связал В. А. Грехнев (см.: [Грехнев 1994: 239–242]; [Фомичев 2000: 51–52]).

Зачин «Бесенка» восходит к наиболее известной пародии на «Двенадцать спящих дев» — эпизоду посещения Ратмиром замка с двенадцатью девами в «Руслане и Людмиле»; ср.:

Слышал я, добрые друзья,
Что наши прадеды в печали
Бывало беса призывали:
Им подражаю в этом я <...>

[СЦ 1829: 187–189 2-ой паг.]

Друзья мои, вы все слышали,
Как бесу в древни дни злодей
Предал сперва себя с печали,
А там и души дочерей <...> [Пушкин: IV, 51].

В самом начале 1828 г. Пушкин переиздал свою поэму, снабдив ее предисловием и прологом, но выпустив некоторые отрывки [Пушкин: IV, 28, 51, 59]. В частности, сокращению подвергся обсуждаемый эпизод.

Прежде чем делать выводы о прагматике этой отсылки, попытаемся кратко проанализировать генеалогию необычного персонажа Баратынского.

Комичность и пародийность «бесенка» задается смешением и снижением «высоких» образов. Во-первых, это образ духа, аллегория вдохновения, ассоциирующаяся с поэзией Жуковского и сопровождающаяся рядом устойчивых мотивов. Такой персонаж обыкновенно принадлежит к небесной сфере («очарованному *Там*») и способен увлечь лирического героя в *другой*, сверхъестественный, неземной мир. Во-вторых, бесенок связан с противоположным «ангелу-хранителю» Жуковского образом демона, вроде того, например, что появляется в «Разговоре книгопродавца с поэтом»: «<...> За мной повсюду он летал, / Мне звуки дивные шептал, / И тяжким, пламенным недугом / Была полна моя глава <...>» [Пушкин: II, 325].

Ср. у Баратынского:

Узнайте: ласковый бесенок
Меня младенцем навещал
И колыбель мою качал,
Под шепот легких побасенок [СЦ 1829: 188 2-ой паг.].

Демоническое происхождение персонажа приобретает особый смысл именно в контексте пародирования Жуковского — «певца таинственных видений, любви, мечтаний и чертей», как он именуется в «Руслане и Людмиле»; с его балладами ассоциируются разного рода представители потустороннего мира, герои простонародных сказок и преданий. Поэтому в ряду источников стихотворения Баратынского нельзя не указать на знаменитое послание Жуковского «К Воейкову» («Добро пожаловать, певец...», 1814), народность которого признал еще Кюхельбекер (см. [Кюхельбекер 1979: 457]).

Однако демонизм персонажа Баратынского мнимый: «мрачный бес» «Громобоя» не только превращается в «ласкового бесенка», но и наделяется функциями «ангела-хранителя» поэта. «Инфернальное» истолкование этого мотива уже было задано самим Жуковским в нескольких стихотворениях, например, в упоминавшемся выше послании «К Воейкову» (см.: [Жуковский 1999: 659])⁶.

Фольклорные мотивы в «Бесенке» прямо связаны с темой младенчества («меня младенцем навещал...»; ср. уменьшительное именование «бесенок»). С нею корреспондирует, во-первых, представление о простонародном как детском, во-вторых, значение младенческого как непосредственного, богатого чувствами и воображением. Любопытно, что мотив детства, требующего суеверий и чудесного («предания и верования, осенявшие нашу колыбель» — [Арзамас: 97]), часто ассоциируется со старостью и противопоставлен зрелости: по словам Вяземского,

старость падает в ребячество, говорит пословица <...>. Старость ясная, лебединая песнь жизни, совершенной во благо, имеет много созвучия с юностью изящною: поэзия одной сливается с поэзией другой, как вечерняя заря с молодым рассветом. Возраст зрелости есть душный, сухой полдень; <...> вовсе не поэтический. <...>. Литература, обошедши круг общих мыслей, занятий, истин, выданных нам счетом, кидается в источники первобытных вдохновений [СЦ 1829: 219–221 1-ой паг.].

Такая трехчастная модель биографии соотносится с анакреонтическим мотивом «бодрой старости», который Баратынский эксплицирует, в частности, в опубликованном годом раньше послании «Богдановичу», противопоставляя свою молодую

веселость зрелой серьезности Пушкина (см. [Хитрова 2004]). Жуковский приводит в качестве эпиграфа к отделу «Сказки» в своем «Собрании русских стихотворений» схожую цитату из Лафонтена: «Говорят, что свет очень стар. Я верю, но думаю, что этого старика надобно забавлять еще сказками как ребенка» [Собрание: III, 58]⁷. Биографический миф Лафонтена, прямо спроецированный на автора «Душеньки», Баратынский обыгрывает в упомянутом послании «Богдановичу».

Ту же самую оппозицию эксплуатирует И. В. Киреевский в известной статье «Нечто о характере поэзии Пушкина» (1828), опубликованной в *МВ*. Показательно, что примером первого, еще юношески-незрелого этапа в пушкинской поэзии служит именно «Руслан и Людмила» — «легкая шутка, дитя веселости и остроумия, которая <...> одевает все предметы в краски блестящие и светлые <...>» [Киреевский 1979: 44]. «Младенчество» юного Пушкина в 1819 г. подчеркивал и Ф. Н. Глинка в послании «К Пушкину», написанном «по прочтении двух первых песней “Руслана и Людмилы”» и выстроенном на тех же фольклорных мотивах, что и «Бесенок». Мотив младенца-поэта в контексте «Руслана и Людмилы» заставляет вспомнить известный каламбур самого Пушкина о Жуковском, обнародованный Вяземским в 1825 г.: «дитя не должно кусать груди своей кормилицы» ([Вяземский: I, 181]; ср. [Пушкин: XIII, 135]).

Это *mot* стоит в одном ряду с несколькими литературными жестами Пушкина, имевшими отношение к Жуковскому. После шаловливой пародии в первой поэме Пушкин, как и другие литераторы круга «Северных цветов», в середине 1820-х гг. демонстрирует безоговорочное уважение к старшему поэту (см. [Вацуру 1978: 126]): защищает от критики Бестужева, бранит Кюхельбекера за пародирование Жуковского в «Шекспировых духах» (см. [Пушкин: XIII, 248]), в письме к Вяземскому именуется «не следствием, а точно учеником его <Жуковского>» [Там же: 183] и т.д. Эту тенденцию улавливают и критики. Так, в тех строках из «Евгения Онегина», где Пушкин упоминает «Светлану» (5, X; см. [Пушкин: VI, 101]), Погодин, рецензируя 4 и 5 главы романа в стихах, отмечает «тонкую похвалу Жуковскому» [Критика: II, 46].

В той же перспективе стоит рассматривать изменения, внесенные Пушкиным во второе издание «Руслана и Людмилы».

Автор исключил из поэмы наиболее эротические картины; в их число попали некоторые (не столь вызывающие, как остальные) строки из эпизода с двенадцатью девами (см. [Пушкин: IV, 51]). Исправления были приняты журналами с воодушевлением; Орест Сомов отмечал, что теперь «песни его <Пушкина> сделались не столь грешными», рецензент «Сына отечества» находил во «многих поправках, сделанных поэтом в втором издании», «благородную <...> строгость к самому себе» [Критика: II, 85, 90]. Сам Пушкин два года спустя в «Опровержении на критики» писал:

Обвиняли ее <поэму> в безнравственности, за некоторые слегка сладострастные описания, за стихи, мною выпущенные во втором издании <...> и за пародию «Двенадцати спящих дев»; за последнее можно было меня пожурить порядком, как за недостаток эфетического чувства. Непростительно было (особенно в мои лета) пародировать, в угождение черни, девственное, поэтическое создание [Пушкин: XI, 144–145].

Тема сладострастия, прямо не эксплицированная в тексте, но косвенно заданная через цитату из «Руслана и Людмилы», оставалась во второй половине 1820-х гг. актуальной для Баратынского. В самом конце 1828 г. вышла поэма «Бал», вызвавшая многочисленные упреки в безнравственности. Годом раньше в «Северных Цветах на 1828 год» появилась апологетическая статья П. А. Плетнева «О стихотворениях Баратынского», значительную часть которой критик посвятил оправданию «шалости воображения», присущей, по его мнению, поэзии Баратынского. Любопытно, что для решения этой задачи он привлек выдержки из сочинений Жуковского.

Эротические мотивы, сопутствующие поэтической молодости и противопоставленные «сухой» и серьезной зрелости, уже использовались Баратынским в поэтической полемике с Пушкиным (см. [Хитрова 2004]). Отсылка к пушкинской поэме и имя Громобоя, упомянутое в процитированном выше письме⁸, должны были обратить особое внимание Пушкина и на это стихотворение Баратынского. По-видимому, «Бесенок» мыслился как скрытое послание Пушкину. Баратынский насыщает свой текст отсылками к временам их общей литературной молодости и тем самым напоминает адресату об успехах «союза поэтов», культивировавшего наравне с шутливостью и эро-

тизмом столь необходимое теперь Баратынскому взаимное дружество. Неявный упрек Пушкину, по-видимому, заключен и в использовании отрывка, подвергшегося сокращению во втором издании поэмы: исправления «Руслана и Людмилы» могли показаться Баратынскому своего рода изменой их общей литературной юности⁹. Парадоксально, но ту же функцию выполняет и самая идея пародировать Жуковского: модели литературного поведения, принятые среди членов «союза поэтов» и во многом заимствованные из «Арзамаса», поощряли не только подшучивание друг над другом, но и ироническое отношение к старшим собратям. Литературная мифология «Арзамаса» и вовсе строилась на обыгрывании баллад Жуковского, причем «Двенадцать спящих дев» пародировалась едва ли не чаще остальных¹⁰.

Однако как в «Арзамасе» с иронией в адрес Жуковского сочеталось культивирование его поэзии, так и члены «союза поэтов», пародируя стихи своего корифея, не могли не признавать принадлежности к его поэтической школе. В соответствии с этим типом поведения действует и Баратынский конца 1820-х гг. Пародируя в «Бесенке» «Двенадцать спящих дев», он явно ориентируется на поэтическую идеологию Жуковского.

* * *

Орест Сомов, представляя «Бесенка» цензору К. С. Сербиновичу, просил:

Оградите знаменем «Бесенка» Баратынского, который, право, добрый малый, несмотря на чертовское свое имя, и, кажется, земное его название должно быть или воображение или мечта [Вацуро 1969: 291].

Мотив мечты, популярный в эту литературную эпоху, входит в арсенал отечественной словесности благодаря Муравьеву и Карамзину еще в конце XVIII в. (см.: [Вацуро 1994: 79 и далее]). Особенную значимость он имеет в поэзии Жуковского (см. хотя бы «Мечты» или «Моя богиня»), которая приобретает репутацию «мечтательной» (см., напр., у А. Бестужева — [Декабристы: 93])¹¹. Этот мотив сопровождается целым рядом ценностных оппозиций: юность — «хладный опыт», любовь — бесчувственность, фантазия — «минутная жизнь» («Моя

богиня»), выдумка — истина/науки/философия, ложь — правда («Что есть поэт? искусный лжец: / Ему и слава и венец!» — [Карамзин 1966: 195]). Последнее противопоставление Пушкин обыгрывал в той самой пародии на балладу Жуковского в «Руслане и Людмиле»:

Прости мне, северный Орфей,
 Что в повести моей забавной
 Теперь вослед тебе лечу
 И лиру музы своенравной
 Во лжи прелестной обличу <...> [Пушкин: IV, 50].

Очевидно, что мотив мечты вписывался в общую доктрину «легкой поэзии», а приведенные оппозиции четко соотносились со свойственными ей дихотомиями сельского уединения и городской суеты, веселости и угрюмости, покоя и погони за богатством. Важно также, что носителем мечты почти всегда оказывался поэт, и самый поэтический дар осмыслялся как способность к «пламенному воображению». «Волшебница» Мечта прямо ассоциировалась с образом поэта-«чародея» и жанром сказки, будь то переведенная с французского *conte* или переложение русских преданий в послании «К Воейкову» или «Руслане и Людмиле». Так, в «Собрании русских стихотворений» Жуковского разделу «Повести», включавшему и «Илью-Муромца» Карамзина, и сказку П. Сумарокова «Амур, лишенный зрения», был предпослан эпиграф из Вольтера:

О счастливые времена вымыслов, благодетельных духов и добрых волшебников! с каким удовольствием бывало <...> собирались <...> слушать рассказы о подвигах <...>. Увы! исчезли и добрые демоны и волшебники: угрюмый ум поссорился с Грациями; печальное умствование входит в силу — все бегут за истинною. И, друзья мои, поверьте: и заблуждение имеет свою цену [Собрание: III, 2]¹².

Одновременно мотив мечты имел и «серьезный» мистический потенциал, востребованный Жуковским («Лалла-Рук», «Таинственный посетитель» и т.д.; см. об этом: [Виницкий 1998]).

Баратынский противопоставляет мечте «грустную быль». Это словосочетание актуализирует негативное измерение понятия истины, имеющего в нашем контексте два основных значения: действительности и точного знания. «Угрюмый ум»

в отрывке из Вольтера, «истины, выданные нам счетом», о которых говорит Вяземский, указывают именно на второе значение. Показательно в последней цитате упоминание «счета», обнажающее «научный» и даже математический характер истин, получаемых, напомним, в период «душного, сухого полудня». Именно научное знание, преимущественно в области философии, пропагандировали «московские романтики», противопоставляя свою университетскую образованность дворянскому дилетантизму и невежеству предшествующего поколения (см.: [Мазур 2001: 65 и далее]; [Рогов 1999а: 68–80]). Той же учености они ждали и от грядущего гения русской литературы: в программном «Обзрении русской словесности за 1827 год» Шевырев говорил о необходимости появления в отечественной словесности «Державина образованного». Несколькими строками выше критик сетовал на то, что в России «не прошло еще время вдохновения, время поэзии» [МВ. 1828. Ч. 7. № 1. С. 66]. Баратынский, чье образование ограничилось неполным курсом Пажеского корпуса, весьма скромного по учебной программе заведения (см. [Хетсо 1973: 21–22]), не мог не чувствовать себя уязвленным. В письме к Пушкину он вполне отчетливо высказал свои воззрения на сравнительную ценность философии и поэзии:

Надо тебе сказать, что московская молодежь помешана на трансцендентальной философии. Не знаю, хорошо ли это, или худо; я не читал Канта и, признаюсь, не слишком понимаю новейших эстетиков. <...> Впрочем, какое о том дело, особливо тебе. Твори прекрасное, и пусть другие ломают над ним голову [Баратынский 1987: 164–165].

Пренебрежение к «новейшим эстетикам» имплицитно характеризует еще для «Арзамаса» презрение к университетским педантам (Мерзлякову, Каченовскому), в новой ситуации легко переносимое на их молодых учеников¹³.

Схожим образом работает и прямо не эксплицированная в тексте «Бесенка» дихотомия любви и бесчувственности, актуализирующаяся через отсылку к пушкинской поэме. Нравственные требования молодых москвичей к поэзии хорошо известны (см. [Мазур 2001: 69 и далее]); в такой перспективе пушкинская правка в переиздании «Руслана и Людмилы» должна была выглядеть не только как измена идеалам «союза

поэтов», но и как уступка новому поколению. Стоит вспомнить, что Погодин в рецензии на «Кавказский пленник» журил Пушкина за «соблазнительность» его первой поэмы [Критика: I, 136]. В этом отношении он парадоксальным образом сблизился с Воейковым, который еще в 1821 г., разбирая «Руслана и Людмилу», советовал

молодому Автору <...> эпизод, в коем он рассказывает нам приключение Ратмира в замке <...> при втором издании заменить чем-нибудь другим, не столько низким и грубым... [Там же: 58].

То, что Пушкин последовал рекомендациям одновременно старых и новых критиков, равно неблагосклонных к эстетической программе «союза поэтов», не могло не задеть Баратынского.

Как мы уже констатировали, дихотомия фантазии и «грустной были» доминирует в «Бесенке». Как представляется, ее следует интерпретировать в свете литературной полемики Баратынского с Пушкиным и критиками *МВ*.

Решение приведенного противоречия в эстетических воззрениях молодых москвичей можно увидеть, проанализировав другое базовое противопоставление — двух типов поэзии и поэтов¹⁴, основания которого авторы *МВ* не устают повторять при всяком удобном случае:

Поэзия, бесконечно разнообразная в своих формах, имеет только два различные и <...> противоположные направления <...>. Источник одной есть богатое разнообразие мира внешнего, все яркие и пестрые картинки жизни с их интересными подробностями; другая <...>, презирая всем внешним, черпает все сокровища мира внутреннего — души [МВ. 1827. Ч. 6. № 22. С. 209–210].

В другой рецензии Шевырев поименно называет современных представителей обоих «направлений»: к первому относятся среди прочих Гете, Вальтер Скотт и Пушкин (к ним же обыкновенно причисляли Гомера и Шекспира); ко второму — Шиллер, Байрон, Жуковский, Мицкевич (см.: МВ. 1828. Ч. 10. № 13. С. 57–58). Базовая оппозиция сопровождается целым рядом локальных антиномий — персональных (Гете — Шиллер; менее обязательно: Шекспир — Байрон) и собственно эстетических: универсальность/всеобъемлемость/разнообразие — однообразие, гармония — противоречие, обращение к исто-

рии/жизни — описание собственной души (подробно о концепте гения у «московских романтиков» см. [Мазур 2001]).

Стоит отметить, что приведенные оппозиции носили ценностный характер (иное мнение см. [Там же: 65]). Так, Шевырев, возмущенный парадоксальным, с его точки зрения, утверждением Вяземского, что русской литературе стоило бы вести свое начало от сатир Кантемира, а не од Ломоносова, писал:

Но Поэзия в его время <Аристофана> уже была в раздоре с жизнью <...>, тогда как в начале своем она живет в согласии с ней и из жизни, как из источника вдохновения, черпает мысли, чувства и все свои сокровища. Омир, воспевавший жизнь деятельную, был образователем всех Поэтов Греции; но кого образовали Аристофан и *сатирик* Гораций? — Теперь каких же благодетельных последствий ожидать можно от Поэзии, если она при начале своем объявит войну жизни и свету <...>? ([МВ. 1827. Ч. 1. № 3. С. 203–205]; курсив автора).

Как видно, «война жизни и свету» вовсе не поощряется критиком; между тем этот мотив регулярно появляется в характеристиках Байрона и Шиллера. Очевидно, что в этой перспективе безусловное предпочтение отдавалось Гете¹⁵; чтобы убедиться в этом, достаточно привести отрывок из уже цитированной статьи И. В. Киреевского «Нечто о характере поэзии Пушкина»:

<...> он [Пушкин] не ищет, подобно Гете, возвысить предмет свой, открывая поэзию в жизни обыкновенной, а в человеке нашего времени — полный отзыв всего человечества; а, подобно Байрону, он в целом мире видит одно противоречие <...> ([Киреевский 1979: 47];

стоит отметить, что увлечение Байроном сопровождало, по мысли критика, второй этап пушкинской поэзии; лучшим Киреевский считал третий, «русско-пушкинский», период). Шевырев в позднейшей дневниковой записи (возвращаясь к дихотомии гения образованного и необразованного¹⁶) сопоставляет Байрона с Гете и отдает предпочтение немецкому поэту:

Гений с учением похож на Венгерское: чем оно старше тем крепче; Гений без учения — на пуншевое мороженое: глотай его, пока оно свежо <...>. Гете и теперь учится <...>. Байрону надо было рано умереть. Шиллер напрасно рано умер, но он был жертвой

своего восторга. Пушкину надо учиться или ранее умереть ([ОР РНБ. Ф. 850. № 14. Л. 112]; ср. [Мазур 2001: 66]).

Аксиологическое измерение этой оппозиции хорошо видно из сочинений Кюхельбекера, во многом предвосхитившего эстетические взгляды молодых москвичей. В «Разговоре с Ф. В. Булгариным» Кюхельбекер прямо называл Байрона «однообразным», а Шиллера — «недозрелым», по сравнению, соответственно, с Шекспиром и Гете.

В основе приводившихся сопоставлений лежала идея о том, что поэзия должна описывать «жизнь деятельную», «жизнь обыкновенную». Шеллингианская эстетика, разумеется, не предполагала искусства единственно бытописательного: напротив, понятия фантазии и творческого воображения — важнейшие в эстетической системе «московских романтиков»; однако акцент ставится на трансцендентальной значимости «действительного», на диалектическом отрицании самого противоречия «идеального» и «реального» (см., например, у Киреевского: «<...> борение двух начал — мечтательности и существенности — должно необходимо предшествовать их примирению» — [Киреевский 1979: 64]). Для того чтобы рассмотреть в «обыкновенном» прекрасное, требуется взглянуть на *целый* мир сверху и в высшей согласованности его внешне противоречивых частей найти гармонию. Так, В. П. Титов в программной статье «О достоинстве поэта» писал:

<...> Поэзия, представляя жизнь в истинном, лучшем ее виде, мирит с нею <...> все благо, изящно, совершенно, — и противоречия мирские суть <...> оптический обман, происходящей от нашей низкой точки зрения [МВ. 1827. Ч. 2. № 7. С. 233–234].

Исходя из этой посылки, «московские романтики» всюду подчеркивают обязательность всестороннего освещения жизни и настороженно относятся к

думам, *противоречащим* действительности <...>, несогласным с тем шекспировским состоянием духа, в котором должен находиться творец, чтобы смотреть на внешний мир как на полное отражение внутреннего [Киреевский 1979: 64].

Иван Киреевский особенно настойчиво выступает за обращение к «существенности» и даже поощряет Пушкина после выхода «Полтавы» такими словами:

<...> одно стремление *воплотить поэзию в действительности* уже доказывает и большую зрелость мечты поэта и его сближение с господствующим характером века ([Там же: 63]; курсив автора).

Характеристика Пушкина как «зрелого»¹⁷ коррелирует с рассуждениями Шевырева о необходимости ранней смерти для Байрона и кюхельбекеровским эпитетом «недозрелый» по отношению к Шиллеру (историю этого эпитета в применении к Шиллеру см. [Тынянов 1969: 99]): в поэте, находящем в действительности основания не только для «байроновского скептицизма», критики *МВ* видят больше «зрелости» и достоинств (ср. [Альми 2002а: 102–104]).

Вымыслу, сказке, таким образом, отводится в эстетической системе молодых москвичей довольно скромное место. В рецензии на «Детский Цветник» Б. М. Федорова, напечатанной в *МВ*, значение волшебных сказок определяется следующим образом:

Вспомним кстати слова Шиллера, который сказал, что чрез утренние врата фантазии мы входим в страну познания. От того басня и сказка так нравятся в возрасте младенческом <...>, —

и выше:

Через нее <фантазию> можем мы принимать и первые уроки нравственности и первые истины ума <...> [*МВ*. 1828. Ч. 8. № 7. С. 318].

Любопытно, что В. П. Титов приписывает служебное назначение и «баснословной» поэзии древних:

<...> в младенчестве народов <...> общие мысли философские передавались в песнопениях <...> у древних Греков <...> познания естественные и теоретические сначала сохранялись совокупно в песнопениях <...>; уроки нравственности передавались в стихотворных гномах <...>. Короче, всякая истинная поэзия приводят нас к идеям Философским <...> ([*МВ*. 1827. Ч. 2. № 7. С. 234–235]; ср. [Рогов 1997: 543–545]).

Апология сказочного и чудесного в «Бесенке», по всей видимости, направлена против эстетических представлений «московских романтиков» и — отчасти — против тех перемен, которые Баратынский наблюдает в пушкинском творчестве.

Сказка противопоставляется, с одной стороны, «безддушным» «истинам, выданным нам счетом», то есть истории, науке и философии, пропагандировавшимся молодыми москвичами в качестве основы поэзии, а с другой стороны, описанию действительности как эстетическому заданию, которое «московские романтики» находили определяющим для Пушкина. Именно в эти годы Баратынский печатает сразу две сказки: «Телема и Макар» (перевод из Вольтера; 1827) и «Переселение душ» (1829). В обеих так или иначе варьируется горацанская тема ухода из света; интересно, что в первой Баратынский отбрасывает дидактическую концовку («мораль») оригинала, как бы отказываясь воспользоваться назидательным потенциалом жанра. Переводом из Вольтера Баратынский, очевидно, начинает игру, построенную на декларативном анахронизме собственной литературной позиции. В частности, она продолжится «Бесенком»¹⁸.

Возможно, скрытая полемика с московскими критиками о ценности «поэтической мечты» отразилась и в стихотворении «Чудный град порой сольется...» (1829):

Чудный град порой сольется
 Из летучих облаков;
 Но лишь ветр его коснется,
 Он исчезнет без следов:
 Так мгновенные созданья
 Поэтической мечты
 Исчезают от дыханья
 Посторонней суеты [Баратынский 2002: 246]¹⁹.

Ср. с суждением Киреевского о «Руслане и Людмиле», высказанном в статье «Нечто о характере поэзии Пушкина»:

<...> автор тщательно избегает всего патетического, могущего сильно потрясти душу читателя, ибо сильное чувство несовместно с охотою к чудесному-комическому <...>. Одно очаровательное может завлечь нас в царство волшебств; и если посреди пленительной невозможности что-нибудь тронет нас не на шутку, заставя обратиться к самим себе, то прости тогда вера в невероятное! Чудесное, призраки разлетятся в ничто, и целый мир невероятного рушится, исчезнет, как прерывается пестрое сновидение, когда что-нибудь в его созданиях напомнит нам о действительности ([Киреевский 1979: 45–46]; курсив наш. — Д. Х.).

Предпочитая вымысел истине, Баратынский опирается на суждения старших представителей «легкой поэзии» — Жуковского и Карамзина. Так, в сочинении «О нравственной пользе поэзии (Письмо к Филалету)», процитированном в апологетической статье Плетнева о Баратынском, Жуковский прямо формулирует постулат о превосходстве воображения над рассудком:

Что нужны стихотворцу, действующему на одно воображение, если рассудок, по строгом разборе понятий, найдет вещи совсем не такими, какими представляются они воображению? <...> какая нужда стихотворцам до истины! [Жуковский 1985: 179]²⁰.

Ту же оппозицию находим у Карамзина:

Мы все, мой друг, лжецы:
Простые люди, мудрецы;
Непроницаемым туманом
Покрыта истина для нас.
Кто может вымышлять приятно,
Стихами, прозой, — в добрый час!
Лишь только б было вероятно [Карамзин 1966: 195].

* * *

В статье «Жуковский. — Пушкин. — О новой пиитике басен» 1825 г. Вяземский, возражая критикам Жуковского, писал:

Нет сомнения, что многия из произведений Жуковского <...> носят какой-то общий отпечаток; но просвещенный взор, но изощренное чувство образованного знатока откроют везде черты отличительныя. <...> Сама природа, разнообразная в целом, обыкновенно подвержена бывает однообразию в отдельном. Цветок имеет один запах, <...>, красавица одно выражение. <...> чем достоинство превосходнее, <...> решительнее, тем скорее может быть односторонним, одноличным: посредственности или <...> полусовершенству удобнее быть разнообразным и многоличным.

Остановимся на сравнении дарования писателя с красотою женщины. Правильная красавица будет иметь одно главное, постоянное выражение в лице своем; физиономия переменчивая, зыбкая, будет принадлежностью пригожества, а не красоты! [Вяземский: I, 178–179].

Как представляется, этот пассаж мог послужить одним из источников стихотворения Баратынского «Муза» («Не ослеплен я музою моею...»):

Не ослеплен я Музою моею:
 Красавицей ее не назовут,
 И юноши, узрев ее, за нею
 Влюбленную толпой не побегут.
 Приманивать изысканным убором,
 Игрою глаз, блестящим разговором
 Ни склонности у ней, ни дара нет;
 Но поражен бывает мельком свет
 Ее лица необщим выраженьем,
 Достоинством обдуманых речей:
 С ней, может быть, скучает обхожденьем,
 Но с похвалой относится о ней

[Баратынский 2002: 244].

На фоне статьи Вяземского знаменитое «необщее выражение» может быть прочитано как метафора двух тесно связанных критических концептов — «однообразия» и «оригинальности». Одновременно в строке Баратынского позволительно усмотреть возражение Шевыреву, использовавшему аналогичную метафору в сатирическом «Письме к Издателю <МВ>». Шевырев описывает литературный маскарад, в котором среди прочих участвовала такая маска:

разумяненное женское личико, без всякого выраженья, одетое по старому покрою, в цветах и перьях, с полуоткрытыми устами; — <...> на него взглянули, но потом стали указывать пальцами, ощипали цветы и перья — и маска заунывным голоском стала напевать свои старинные песенки о протекшей младости.

Вероятнее всего, «песенки о протекшей младости» напевает элегическая муза; одним из адресатов этого выпада, скорее всего, и был элегик Баратынский²¹. Маскарад поначалу показался критику неудачным: «Одна беда: всякая <маска> имела свое лице, а однообразие скорее всего прискучит белому свету»; однако все изменилось, когда

<...> вдруг появилась новая, чудесная маска и разбудила усыпленное внимание зрителей <...> она имела странное свойство беспрестанно менять лица. <...> Если б ты видел, какая толпа повалили за нею! <...> Что уж говорить о той ветреной молодежи, которая от нее не отставала <...>. Друг мой, уж не такая ли маска нужна в маскараде нашего света? ([МВ. 1827. Ч. 1. № 1. С. 80–82]; курсив наш. — Д. Х.).

Возможно, еще более близким источником «Музы» явился отрывок из седьмой главы «Евгения Онегина» (строфы XXXVI–XXXVIII и XLIV–LIII), опубликованный в первом номере *МВ* за 1828 г. под заглавием «Москва» (см. [Гельфонд 2004]). Эпиграмматическая адресация этого фрагмента против «московских романтиков» была убедительно показана в новейшей работе [Рогов 2004]²². В публикацию вошли и известные стихи:

Архивны юноши толпою
 На Таню чопорно глядят,
 И про нее между собою
 Неблагодарно говорят

([Пушкин: VI, 160]; курсив наш. — Д. Х.).

Ср.:

И юноши, узрев ее, за нею
 Влюбленною толпой не побегут.

Тем самым в недоброжелателях «музы» легко узнавались молодые литераторы круга *МВ*. В этом случае получают свое объяснение последние строки второй, более известной, редакции «Музы»: «И он <свет> скорей, чем едким осуждением / Ее почитит небрежной похвалой».

Речь здесь может идти об упоминавшемся выше отзыве Шевырева на «Стихотворения Евгения Баратынского». Именно за «небрежную похвалу» бранил Шевырева в своем «Обзоре российской словесности за 1828 г.» Сомов²³:

Как оценены были стихотворения Баратынского, одно из приятнейших явлений в русской словесности? <...>. О сем поэте сказано было: <...> что «он принадлежит к числу тех русских поэтов, которые своими успехами в мастерской отделке стихов исключили чистоту и гладкость слога из числа важных достоинств поэзии» <...> и т.п. Здесь или явное нежелание признать достоинства поэта, или умышленное недоразумение. <...>. Так позволительно судить о произведениях какогонибудь незрелого юноши с незрелым талантом. Певец Эды, Пиров, Финляндии, творец многих элегий <...> достоин был, что бы <...> критик взвешивал слова свои <...>, а не разпространялся об одном механизме стихов, который не составляет главного совершенства поэзии Баратынского [СЦ 1829: 16–17].

Возможно, ту же статью Шевырева полемически обыгрывают и следующие строки: «Приманивать изысканным убором, /

Игрою глаз, блестящим разговором²⁴ / Ни склонности у ней, ни дара нет <...>. / Ее лица необщим выраженьем, / Достоинством обдуманых речей <...>» (курсив наш. — Д. Х.). Ср. в «Обзрении русской словесности за 1827 год»:

Сатиры его <...> не столько блещут остроумием, сколько шеголеватостию выражений [ср. в «Музе» «<...> изысканным убором»]. Это желание блистать словами в нем слишком заметно, и потому его можно скорее назвать поэтом выражения, нежели мысли и чувства [МВ. 1828. Ч. 7. № 1. С. 71].

В заключении своего отзыва Шевырев добавляет: «Но несмотря на сии достоинства в слоге Г. Баратынского, он однообразен своими оборотами <...>» [Там же: 71].

Обвинения в однообразии сопутствовали Баратынскому начиная с известной статьи Кюхельбекера. Характерно, что тот же упрек регулярно предьявлялся не только элегикам вроде Баратынского или Жуковского, но и Байрону и Шиллеру, т.е. представителям «субъективного» типа поэтов. Это обвинение встретило возражения критиков; так, в статье о Шиллере, опубликованной в «Московском Телеграфе» (далее — МТ), между прочим читаем:

<...> решительно можно не согласиться с мнением тех литературных судей, которые почитают Шиллера однообразным. Напротив <...>. Может быть, мне скажут, что я смотрю на одне формы, что Шиллер и в трагедии и в романе, везде Шиллер. Но как-же и быть может иначе? <...> гений во всех формах гений, но главный характер и оттенки одного и того-же человека будут и должны быть везде одне <...>. Обширность гения не должно смешивать с разнообразием. Можно быть разнообразно дурным писателем ([МТ. 1827. Ч. 13. № 1. С. 58]).

Как видно, эта система представлений находила в «однообразии» единственное условие оригинальности; «разнообразным» же писателям вменялись в вину переменчивость и стремление угодить «модному вкусу». В этом духе рассуждал В. Менцель в статье «Гете и Шиллер», переведенной с немецкого И. Кронбергом²⁵ и опубликованной в 1827 г. в МТ:

Гете явно был следствием времени, а между тем решительно утверждали, что он создал век свой. <...> Гете плыл всегда по течению <...>. Дух его был всегда в тесном согласии с духом време-

ни». Шиллер же «всю свою жизнь плыл против течения. Его дух был выше духа времени [МТ. 1827. Ч. 15. № 9. С. 9–16]²⁶.

Отказываясь от описания «жизни деятельной», Баратынский мог ориентироваться на литературные репутации «субъективных поэтов» — Шиллера, поэта «чистой мечтательности» [Декабристы: 166], и Байрона, который «в целом мире видит одно противоречие» [Киреевский 1979: 47]²⁷. Весомость этой аналогии придавал, в частности, тот факт, что устойчивое представление об однообразии и оригинальности поэтов «шиллеровского типа» совпадало с традиционными характеристиками элегии.

Элегический жанр (как и одический) характеризовался прежде всего выражением в нем «чувствия самого стихотворца» [Образцовые сочинения: СССXXVII], чем и объяснялась иногда монотонность, в которой теоретики жанра видели один из важнейших признаков элегии²⁸; в этом смысле Баратынский, как мы сказали в начале статьи, нимало не отступает от своих прежних воззрений. Интересно, что Плетнев в статье о Баратынском находит весьма актуальный способ оправдать в последнем однообразии, присущее элегикам:

Баратынский преимущественно поэт элегический. Надобно ли смотреть на поэзию также, как смотрят на те произведения ума, которые постепенно приближаются к высшему своему совершенству? Если в ученом сочинении повторение давно известных истин показывает ничтожность писателя: должно ли по этому правилу заключить, что поэт, изображающий знакомыя, испытанныя чувствования, не производит ничего и не заслуживает отличного внимания? <...> Картины одних и тех же чувствований, как образы людей, до бесконечности могут изменяться²⁹ [СЦ 1828: 306–307].

Можно предполагать, что сравнение «искусств» и «наук» мотило в молодых москвичей, позиционировавших себя как представителей университетской учености. Показательна также характеристика Баратынского, содержащаяся в статье Плетнева —

иногда близкий к слезам, он их остановит и улыбнется; за то и веселость его иногда светится сквозь слезы. Детская чувствительность и ум философа <...> составляют его главный характер [Там же: 308].

С одной стороны, эти слова перекликаются с описанием элегии у Мармонтеля: “с’est sur-tout dans l’*élégie* que l’amour est un enfant qui <...> pleure & rit en même temps” [Marmontel: II, 395]³⁰; с другой стороны, фраза Плетнева соотносится с суждением Бутервека, приведенным в «Письме из Дрездена» А. И. Тургенева:

Шиллерова муза пребывает уныло-задумчивою и тогда, когда улыбается (Schillers Muse bleibt melancholisch auch wenn sie lächelt; [МТ. 1827. Ч. 13. № 2. С. 164]; ср. [Хроника: 14]).

Безусловно, все три автора имеют в виду единый комплекс представлений о «смешанных ощущениях» как основе элегического жанра (см. [Вацуро 1994: 16–18]). Он был разработан, в частности, Гердером. В его статье “Nach der Nachahmung der lateinischen Elegie” находим похожую метафору: “<...> ein Frühlingstag, / der durch ein Wölkchen lacht”³¹ [Herder 1877: 479].

Парадоксальное сочетание «разнообразия» и «однообразности», востребованное Плетневым при характеристике Баратынского, многократно варьировалось также в отзывах на поэзию Жуковского. Так, например, Д. Н. Блудов в «Украденной записной книжке» писал:

Талант Жуковского можно определить двумя или тремя словами: удивительное, чудесное разнообразие в привычном [Арзамас: 126].

В конце 1820-х гг. Баратынский дважды печатно осуждает «подражателей». Обращенное к ним стихотворение («Подражателям», 1829) послужило, скорее всего, запоздалым ответом на антиэлегические выступления Кюхельбекера (см. [Альми 2002б: 152]); в то же время в нем можно усмотреть полемику с кругом *МВ* (хотя именно в нем текст был напечатан). Стоит обратить внимание уже на первые строки: «Когда, печаль *свою* поет / Страдалец ею вдохновенный <...>» ([Баратынский 2002: 249]; курсив наш. — Д. Х.). Притяжательное местоимение в зачине обнажает весь идейный строй стихотворения (ср. со смелым повтором в поздней редакции: «Когда печалью вдохновенный / Певец печаль *свою* поет <...>» [Там же: 248]): «своя печаль» певца (вероятнее всего, элегика), «постигнувшего таинства страданья» «в борьбе с враждебною судьбою», противопоставлена холодному притворству «питомцев вымышленных бед» («Плач неестественный досаден. / Смеш-

но жеманное вытье» [Там же: 249]). Упреки в неоригинальности, предъявлявшиеся Баратынскому и элегикам (ср. в отзыве Шевырева: «в последних <элегиях Баратынского> встречаем чувствования давно знакомые и едва ли уже не забытые нами» [МВ. 1828. Ч. 7. № 1. С. 71]), отводятся здесь с помощью представления о субъективной поэзии.

«Антологическое стихотворение» «Не подражай: своеобразен гений...» (1828) было прямо адресовано к Мицкевичу:

Доратов ли, Шекспиров ли двойник,
Досаден ты: не любят повторений.

<...>

Когда тебя, Мицкевич вдохновенный,
Я застаю у Байроновых ног,
Я думаю: поклонник униженный!
Восстань, восстань и вспомни: сам ты бог!
[СЦ 1829: 172 2-ой паг.]

Как представляется, у этого текста был еще один скрытый адресат. Упоминание «Шекспирова двойника» могло указывать на Пушкина — «подражателя» Шекспира и автора «Бориса Годунова». Под «Доратом» же, безусловно, имелся в виду не Жан Дорат, «современник Шекспира», как пишут Г. Хетсо и Л. Г. Фризман (см.: [Хетсо 1973: 446]; [Баратынский 1983: 616]), а К.-Ж. Дора, последователь Вольтера, прославивший себя в области эротического салонного стихотворства. Возможно, упоминая одного из известнейших представителей «легкой поэзии»³², Баратынский указывает на самого себя. Стихотворение тем самым приобретает едва ли не издевательский оттенок. Уравнивая себя с Пушкиным, Баратынский как бы отказывает ему в том преимуществе, которое московские критики приписывали автору «Бориса Годунова».

Впрочем, сам Пушкин великодушно пытался подыграть Баратынскому в его литературной полемике с молодыми москвичами. В статье «<Баратынский>» он не случайно подчеркивал оригинальность последнего:

Он у нас оригинален — ибо мыслит. <...>. Никогда не старался он малодушно угождать господствующему вкусу и требованиям мгновенной моды <...>; он шел своею дорогой один и независимо [Пушкин: XI, 185–186].

Суммируя антиэлегические топосы, Кюхельбекер писал в известной статье 1824 г.: «В элегии <...> стихотворец говорит об самом себе, об *своих* скорбях и наслаждениях» ([Кюхельбекер 1979: 454]; курсив автора). Напротив того, в работах московских критиков углубленность в себя оказывалась едва ли не главным достоинством «субъективных» гениев, таких, как Шиллер и Байрон (ср. у Шевырева: «Такова <...> поэзия Байрона, который все свои произведения почерпал в неизмеримом океане бездонной души своей» [МВ. 1827. Ч. 6. № 22. С. 210]). Опираясь на эти представления, Баратынский отказывал «подражателям» в истинном таланте. В том же ряду стоит и пренебрежительная реплика Дельвига о Шевыреве:

Скажи Шевыреву, что мы в нем видим талант в переводах с Шиллера, в свободе писать хорошие стихи, но ничуть не в вымыслах вдохновенных. Изысканность в подобиях, может быть, будет еще смешнее плаксивости Карамзинской и разuverенный ¼ века Жуковского [Дельвиг 1986: 330].

С тем же комплексом эстетических идей связан, по-видимому, еще один поэтический манифест Баратынского — знаменитое стихотворение «Мой дар убог...», едва ли не все мотивы которого восходят к поэтической доктрине Жуковского:

Мой дар убог и голос мой не громок;
 Но я живу, и на земли мое
 Кому нибудь любезно бытие!
 В стихах моих далекой мой потомок
 Узрит его: как знать! душа моя
 Окажется с душой его в сношеньи,
 И как нашел я друга в поколеньи,
 Читателя найду в потомстве я [СЦ 1829: 171 2-ой паг.].

«Бытие в стихах», безусловно, отсылает не только к вышеописанному набору представлений о «выражении чувств стихотворца» в элегии, но и непосредственно к известному стиху Жуковского «Жизнь и Поэзия — одно». Мотив самоуничтожения («мой дар убог, и голос мой не громок») отчетливо маркирован как элегический и анакреонтический: во-первых, «громким голосом» обладает ода, всегда противопоставленная элегии (ср. в «Евгении Онегине» — «элегии венки убогой» [Пушкин: VI, 87]), во-вторых, самое словосочетание «убогий дар»

Баратынский уже использовал однажды — в послании «Богдановичу» («а я, владеющий убогим дарованьем») — декларации анакреонтических литературных взглядов. Также и идея «сношения души с душой» имплицитно содержит свойственный «легкой поэзии» и спиритуальной эстетике Жуковского мотив «отказа от славы» в пользу, одновременно, «дружества» и «потомства»:

Здесь *славы* чистой не найдем —
 На что ж искать? Перенесем
 Свои надежды в мир *потомства*...

<...>

Мы, независимо, в тиши
 Уютного уединенья,
 Богаты ясностью души,
 Поем для муз, для наслажденья,
 Для сердца верного *друзей* <...>

([Жуковский 1956: 149]; курсив наш. — Д. Х.).

Образ «друга в поколень», кроме прочего, отсылал к важнейшему для литературного поколения Баратынского (и его учителей) комплексу представлений о «симпозиальности» поэтического творчества — о значении замкнутого дружеского кружка поэтов, которые пишут стихи друг для друга и потому наполняют их ясными только адресату намеками и ненужными стороннему читателю сведениями о своей «приватной» жизни [Сендерович 1982: 129–138]³³. На этом был построен и обмен посланиями между «арзамасцами» в начале 1810-х гг., вызвавший позже негодование Кюхельбекера («<...> в трехстах трехстопных стихах друг другу рассказывают, что — слава богу! — здоровы и страх как жалеют, что так давно не видались!» [Кюхельбекер 1979: 455])³⁴, и преувеличенный культ дружбы в «союзе поэтов», вызывавший многочисленные насмешки «покойного *Благонамеренного*». Этот же круг идей обыгрывался и в «Бесенке» — намеки, которые могут быть понятны только одному адресату, хоть и не названному, должны были восстановить те дружески-интимные связи, которые в начале десятилетия открыто декларировались «союзом поэтов».

Итак, мотив «бытия» поэта в стихах, столь настойчиво разрабатываемый Баратынским в те годы, ассоциировался не только с эстетикой элегии, но и с описанием «субъективных»

гениев — Шиллера, Байрона, Жуковского. Как кажется, этой параллелью и пытался воспользоваться Баратынский в литературно-стратегических целях. Литературная идеология «московских романтиков» давала ему возможность, почти не представляя акценты в уже сложившемся кругу эстетических взглядов, определить себя как представителя «шиллеррианского» типа поэтов. Это должно было обеспечить Баратынскому весомое положение на литературной сцене³⁵.

Соединить амплуа «легкого стихотворца» и «элегика» с ролью «субъективного гения» легко позволяла ориентация на Жуковского. Можно сказать даже, что Баратынский стремился занять в русской поэзии ту нишу, которая как будто освободилась благодаря затянувшемуся (с 1824 по 1828 гг.) молчанию Жуковского.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Подобно К. Ю. Рогову и Н. Н. Мазур (см.: [Рогов 1997: 538–539]; [Мазур 2001: 91–92]), мы не употребляем термина «любоумдры». Из всех возможных обозначений этого кружка мы предпочитаем вариант «московские романтики». Приемлемым для нас является и обозначение «круг *МВ*», поскольку хронологические рамки издания журнала, об ограниченности которых справедливо пишет Н. Н. Мазур, вполне соответствуют материалу нашего исследования.

² Основательную библиографию по литературной эстетике «московских романтиков» см.: [Мазур 2001: 92]; а также: [Манн 1998]. Среди немногочисленных работ, рассматривающих отношения Баратынского с кругом *МВ*, стоит указать на: [Pratt 1984], [Альми 2002a] — здесь даются основные ссылки по этой теме, [Альми 2002b].

³ Мы вполне отдаем себе отчет в схематичности этого утверждения. Разумеется, речь не идет об открытом противостоянии двух литературных кругов: так, Дельвиг был дружен с Веневитиновым, а Баратынский печатался в *МВ* и часто встречался в светском кругу со многими представителями молодого поколения (в салонах А. П. Елагиной, З. А. Волконской и др.). Однако отношения в обществе не всегда прямо соответствовали литературным; общая интенция московского кружка, отчетливо выражавшаяся в их журнале, не могла не отталкивать их старших современников (см., напр.: [Дельвиг 1986: 330]; [Пушкин: XIII,

320)). И наоборот, нам известны многочисленные свидетельства невысокой оценки поэтов пушкинского поколения юными москвичами (см. хотя бы пренебрежительные высказывания Погодина о Дельвиге и Баратынском: [Барсуков 1888: 299]; Русский Архив. 1882. Кн. 3. № 6. С. 177, 179; главное свидетельство этому содержится в шевыревском отзыве на сборник Баратынского: «он принадлежит к числу тех русских поэтов, которые своими успехами в мастерской отделке стихов исключили чистоту и гладкость слога из числа важных достоинств поэзии» [МВ. 1828. Ч. 7. № 1. С. 71] — эволюционное значение поэзии Баратынского оказывается не только исчерпанным, но и заведомо ложным. Отдельную тему для исследования составляют литературные отношения Баратынского с И. В. Киреевским, однако о взаимном влиянии в описываемые годы (1827–1829) говорить едва ли возможно. Стоит добавить, что мы не будем касаться в настоящей статье более разработанного в науке противостояния обеих партий кругу Булгарина-Греча — и затем — Полевого, поскольку, как представляется, для Баратынского литературная полемика с союзниками (в особенности, с Пушкиным) часто оказывается важнее войны с противниками (один из примеров такого рода полемики см. в нашей работе: [Хитрова 2004]). К тому же, как показано в новейшем исследовании (см.: [Рогов 2004]), Пушкин подчас сам сближался с «пчелинцами» в пику издателям МВ.

- 4 Баратынский хорошо понимает это уже в конце 1825 г. Ср. в стихотворном зачине его письма к П. А. Вяземскому: «Простите, спорю не впадет / Я с вашей Музою прелестной; / Но мне Парни ни сват, ни брат: / Совсем не он отец мой крестной <...>». Впрочем, в конце текста Баратынский признает Парни своим «учителем» [Баратынский 2002: 150].
- 5 Впрочем, В. Л. Пушкин был известным противником романтизма; Баратынский мог ожидать от него не «балладического произведения», а скорее — пародию на балладный стиль. В таком случае картина усложняется: Баратынский задумывает пародировать мнимого романтика Василия Львовича, используя балладу Жуковского как проверенный пародический (в тыняновском смысле) материал.
- 6 Ср. в послании «Богдановичу»: «Жуковский виноват: он первый между нами / Вошел в содружество с Германскими певцами, / И стал передавать, забывши Божий страх, / Жизнехуленья их в пленительных стихах» ([Баратынский 2002: 73]; курсив наш. — Д. Х.).
- 7 Эти же строчки предпосылает своему «Илье-Муромцу» Карамзин.

- ⁸ Пушкин внимательно прочел это письмо. На него, как уже отмечалось, во многом опирается пушкинская статья «<Баратынский.>» (см., напр.: [Кулагин 1991]).
- ⁹ Характерен в этом смысле самый сюжет стихотворения: «бесенок», утешавший героя в младенчестве «легкими побасенками», не оставил его и взрослого. Имплицитно выраженная мысль о верности идеалам молодости, по-видимому, должна была послужить своего рода упреком Пушкину.
- ¹⁰ О пародическом использовании балладных мотивов Жуковского его ближайшими соратниками см.: [Немзер 1987: 161–191]; о дружеском характере такого пародирования см., напр.: [Проскурин 1999: 55]. Впрочем, в начале 1820-х гг. друзья и молодые последователи Жуковского уже «не выступали против Жуковского публично» ([Вацуро 1978: 26]). Однако к концу десятилетия литературная ситуация меняется (см.: [Там же]).
- ¹¹ Характерно, что при описании поэзии Батюшкова, автора другой знаменитой «Мечты», обыкновенно подчеркивалась склонность к изображению «наслаждений жизни» (см., напр.: [Там же]).
- ¹² Ср. с выводами раннего философского опыта Баратынского «О заблуждениях и истине».
- ¹³ Ср. с суждением Баратынского 1830 г. о «Марфе Посаднице» Погодина: «<...> “Марфа Посадница”, доказывающая, что теоретические познания таланту не замена» ([Материалы: 45]; ориг. по-франц.).
- ¹⁴ Одним из первых адептов этой оппозиции в России был, по-видимому, Кюхельбекер, развернувший ее в «Разговоре с Ф. В. Булгариным» (см.: [Кюхельбекер 1979: 461–468]).
- ¹⁵ Так, анонимный автор *МТ* протестовал против предпочтения Гете Шиллеру «в кругу русских литераторов» [*МТ*. 1827. Ч. 13. № 1. С. 58].
- ¹⁶ Интересно, что еще в 1824 г. в нашумевшем фельетоне «Литературные призраки» Булгарин упрекал членов «союза поэтов» в невежестве. Как хорошо видно даже в отраженном свете булгаринского памфлета, педантизму в эстетике «союза поэтов» противопоставлялась «область воображения». Полемизируя с московскими критиками о ценности «мечты», Баратынский мог сознательно воспроизводить позицию «союза поэтов» в споре с «классиками»; новые враги уподоблялись старым.
- ¹⁷ Как показывает А. М. Песков, пушкинская репутация, созданная в том числе и «московскими романтиками», во многом восходит к гетеанской мифологии [Песков 2000].
- ¹⁸ Несколькими годами позже игрой в анахронистическую литературную позицию увлечется вслед за Баратынским и Пушкин (ср.

- «гососо нашего запоздалого вкуса»). Весьма показательно, что в послание «К вельможе» он декларативно включает отсылки к посланию Баратынского «Богдановичу» (см.: [Вацуру 2000: 202–203]).
- ¹⁹ Образ «воздушных замков» — метафора мечты — связан с эстетикой легкой поэзии. См., напр., «К Филисе. Подражание Грессету» Батюшкова: «Как я строю замки в воздухе, / Как ловлю руками счастье» [Батюшков 1989: 346]. «Замки из песка» упоминаются в стихотворении Карамзина «К бедному поэту». Отдельного рассмотрения заслуживает использование этого мотива в поэме «Бал»: «Над ней слились из облаков / Великолепные чертоги» [Баратынский 1983: 192].
- ²⁰ Эта статья Жуковского вошла в пятитомные «Сочинения в прозе», опубликованные в 1826 г.
- ²¹ Ср. с описанием олицетворенной Элегии в «Водевиле и Елегии» Шевырева: «Гримасы скучные, притворное жеманство! / И плачет не хотя <...>», «Блится накладной румянец...» [Шевырев 1939: 4–11].
- ²² Стоит добавить, что в начале 1827 г. (т.е. за год до публикации пушкинской «Москвы») в *МТ* был напечатан отрывок из «Бала» (ст. 1–56), посвященный, как и строфы LI–LIII из опубликованного в *МВ* фрагмента «Евгения Онегина», описанию московского бала (о соотношении «Бала» и «Евгения Онегина» см.: [Проскурин 1999: 180–196]). Тем самым пушкинская эпиграмма как бы продолжала сатирический зачин поэмы Баратынского.
- ²³ Любопытно, что мотив пренебрежительной снисходительности московского света к Татьяне был использован Пушкиным в одной из строф, опубликованных в *МВ*: «Младые грации Москвы <...> / Ее <Татьяну> находят что-то странной, / Провинциальной и жеманной, / И что-то бледной и худой, / А впрочем очень недурной» ([Пушкин: VI, 158–159]; курсив наш. — *Д. Х.*).
- ²⁴ Интересно, что едва ли не все поэтики запрещали «блестки остроумия» в элегии. См.: [Вацуру 1994: 18–19].
- ²⁵ Имя переводчика указывает В. М. Жирмунский [Жирмунский 1982: 512].
- ²⁶ Показателен отклик *МВ* на публикацию статьи Менцеля: «<...> Гете нравственно унижен перед Шиллером, <...>. Журналисту непозволительно оставлять такого рода статьи без ответа <...>» [*МВ*. 1828. Ч. 8. № 5. С. 91].
- ²⁷ Стоит оговориться о том, что бытовавшие в критике характеристики Байрона и Шиллера, на которые опирается Баратынский, могут вовсе не соответствовать особенностям их поэтики. Ср. с замечанием В. Э. Вацуру: «не Шиллер породил “русское шил-

лерианство”, а, напротив, “шиллерианство” — русского Шиллера» [Вацуро 1994: 27].

²⁸ Так, авторы статьи об элегии в “Petite encyclopédie poétique” 1805 г. писали: «Скорбь, оплакивающая себя, уже сама по себе монотонна; и как раз эта-то монотонность, быть может, и составляет прелесть элегической песни» (цит. по: [Вацуро 1994: 69]; ориг. по-франц.).

²⁹ Источником этих рассуждений Плетнева могли быть «Мысли об Изящных искусствах» И. Кронеберга, отрывок из которых, посвященный как раз сравнению науки и поэзии, опубликовал *MT* в том же 1827 г. Мотив повторения известного отразится впоследствии в стихотворении «Что за звуки? Мимоходом...».

³⁰ Перевод: «Преимущественно в элегии любовь подобна ребенку, который <...> плачет и смеется одновременно».

³¹ Перевод: «<...> весенний день, / что улыбается сквозь тучку» (цит. по: [Сендерович 1982: 261]).

³² Отношение «московских романтиков» к легкой поэзии хорошо видно из отзыва *МВ* на «Опыты в Антологическом роде» А. Д. Илличевского: «В предисловии к своим Опытам автор говорит о каком-то *Легком роде Поэзии*, как будто есть еще и *тяжелые роды оной*. Простительно было отличать легкую поэзию от тяжелой в то время, когда еще существовали в памяти тяжело-весные стихи Россиады и Владимира; но теперь что же у нас тяжелого?» [МВ. 1828. Ч. 7. № 1. С. 75].

³³ Весьма интересен в этом смысле отрывок из статьи Вяземского «Взгляд на литературу нашу после смерти Пушкина», который приводит Н. Барсуков «по поводу <...> огульных обвинений нашего большого света у Погодина» [Барсуков 1888: 283]:

Ничего нет забавнее <...> доктринерского высокомерия некоторых писателей наших, когда они с жалостью и презрением отзываются о легкомыслии, пустоте и недостатке нравственных начал нашего высшего или аристократического общества <...>. Исключительный дух товарищества, что-то в роде замкнутого заведения, суживает понятия: тут не себя переносишь в сферу жизни, а жизнь переносишь в свой заколдованный круг <...>. Из впечатлений <...> глубже и плодоноснее врезалось слышанное мною от Карамзина, Дмитриева, Пушкина, Баратынского ([Вяземский: II, 355–356]; ср.: [Барсуков 1888: 283–284]).

³⁴ Пушкин обратил эту иронию против самого Кюхельбекера. Ср.: «Кюхельбекер пишет мне четырёхстопными стихами, что он был в Германии, в Париже, на Кавказе, и что он падал с лошади» [Пушкин: XIII, 63]. Речь идет о послании Кюхельбекера «К Пушкину» («Мой образ, друг минувших лет...»).

- ³⁵ Шиллерианская проекция, кроме прочего, позволяла Баратынскому определить свои литературные отношения с главным собеседником — Пушкиным. По всей видимости, Баратынский рассматривал их по аналогии с взаимодополнительными отношениями Шиллера и Гете — субъективного и объективного гения.

ЛИТЕРАТУРА

- Альми 2002а: *Альми И. Л.* О творческой позиции Е. А. Баратынского конца двадцатых – первой половины тридцатых годов XIX века (Анализ лирики) // К 200-летию Боратынского: Сб. мат. междунар. научн. конф., сост. 21–23 февр. 2000 г. (Москва – Мураново). М., 2002.
- Альми 2002б: *Альми И. Л.* Элегии Е. А. Баратынского 1819–1824 годов (К вопросу об эволюции жанра) // Альми И. Л. О поэзии и прозе. СПб., 2002.
- Арзамас: Арзамас. Сб.: В 2 кн. М., 1994. Кн. 2.
- Баратынский 1983: *Баратынский Е. А.* Стихотворения. Поэмы. М., 1983.
- Баратынский 1987: *Баратынский Е. А.* Стихотворения. Письма. Воспоминания современников. М., 1987.
- Баратынский 2002: *Баратынский Е. А.* Полн. собр. соч. и писем. М., 2002. Т. 2. Ч. 1.
- Барсуков 1888: *Барсуков Н.* Жизнь и труды М. П. Погодина. СПб., 1888. Кн. 1.
- Батюшков 1989: *Батюшков К. Н.* Соч.: В 2 т. М., 1989. Т. 1.
- Вацуро 1969: *Вацуро В. Э.* К истории пушкинских изданий (Письма О. М. Сомова к К. С. Сербиновичу) // Пушкин: Исслед. и мат. Л., 1969. Т. 6.
- Вацуро 1978: *Вацуро В. Э.* «Северные цветы»: История альманаха Дельвига–Пушкина. М., 1978.
- Вацуро 1994: *Вацуро В. Э.* Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа». СПб., 1994.
- Вацуро 2000: *Вацуро В. Э.* Пушкинская пора. СПб., 2000.
- Вяземский: *Вяземский П. А.* ПСС: В 12 т. СПб., 1878–1896.
- Виницкий 1998: *Виницкий И.* Нечто о привидениях: Истории о русской литературной мифологии XIX века. М., 1998.
- Гельфонд 2004: *Гельфонд М. М.* Апофатическое описание музыки в творчестве Пушкина и Боратынского // Новые страницы боратыноведения. Тамбов, 2004.
- Грехнев 1994: *Грехнев В. А.* Мир пушкинской лирики. Нижний Новгород, 1994.
- Декабристы: Декабристы: эстетика и критика. М., 1991.

- Дельвиг 1986: Дельвиг А. А. Соч. Л., 1986.
- Жирмунский 1982: *Жирмунский В. М.* Гете в русской литературе. Л., 1982.
- Жуковский 1956: Жуковский В. А. Стихотворения. Л., 1956.
- Жуковский 1985: В. А. Жуковский — критик. М., 1985.
- Жуковский 1999: *Жуковский В. А.* ПСС и писем: В 20 т. М., 1999. Т. 1.
- Карамзин 1966: *Карамзин Н. М.* Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1966.
- Киреевский 1979: *Киреевский И. В.* Эстетика и критика. М., 1979.
- Критика: Пушкин в прижизненной критике. СПб., 1996–2001. Т. 1–2.
- Кулагин 1991: *Кулагин А. В.* Пушкинский замысел статьи о Баратынском // *Временник Пушкинской комиссии.* Л., 1991. Вып. 24.
- Кюхельбекер 1979: *Кюхельбекер В. К.* Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979.
- Мазур 2001: *Мазур Н. Н.* Пушкин и «московские юноши»: вокруг проблемы гения // *Пушкинская конференция в Стэнфорде: Мат. и исслед.* М., 2001.
- Манн 1998: *Манн Ю. В.* Русская философская эстетика. М., 1998.
- Материалы: Е. А. Баратынский: Мат. к его биографии. Из Татевского архива Рачинских. Пг., 1916.
- Немзер 1987: *Немзер А. С.* «Сии чудесные виденья...». Время и баллады В. А. Жуковского // *Зорин А., Немзер А., Зубков Н.* «Свой подвиг свершив...» М., 1987.
- Образцовые сочинения: Собрание образцовых русских сочинений и переводов в стихах. 2-е изд. СПб., 1822. Ч. 4.
- Песков 2000: *Песков А. М.* К истории происхождения мифа о всеотзывчивости Пушкина // *Новое литературное обозрение.* 2000. № 42.
- Пушкин: *Пушкин А. С.* ПСС. М.; Л., 1939–1947. Т. 1–16.
- Рогов 1997: *Рогов К. Ю.* К истории «московского романтизма»: кружок и общество С. Е. Раича // *Лотмановский сборник.* 2. М., 1997.
- Рогов 1999а: *Рогов К.* Вариации «Московского текста»: к истории отношений Ф. И. Тютчева и М. П. Погодина // *Тютчевский сборник.* II. Тарту, 1999.
- Рогов 2004: *Рогов К.* (Не)известная эпиграмма Пушкина. К творческой истории VII главы «Евгения Онегина» // *Лотмановский сборник.* 3. М., 2004.
- Сендерович 1982: *Сендерович С.* Алетейя. Элегия Пушкина «Воспоминание» и проблемы ее поэтики. Wien, 1982.
- Собрание: Собрание русских стихотворений. М., 1811. Ч. 3.
- СЦ 1828: Северные Цветы на 1828 год. СПб., 1827.
- СЦ 1829: Северные Цветы на 1829 год. СПб., 1828.
- Тынянов 1969: *Тынянов Ю. Н.* Пушкин и его современники. М, 1969.

- Фомичев 2000: *Фомичев С. А.* К творческой истории стихотворения А. С. Пушкина «Бесы» // Памяти Г. П. Макогоненко. СПб., 2000.
- Хетсо 1973: *Хетсо Г.* Евгений Баратынский: Жизнь и творчество. Oslo; Bergen; Tromsö, 1973.
- Хитрова 2004: *Хитрова Д.* Послание «Богдановичу» и литературная позиция раннего Баратынского // Лотмановский сборник. 3. М., 2004.
- Хроника: *Тургенев А. И.* Хроника русского. Дневники (1825–1826 гг.). М.; Л., 1964.
- Шевырев 1939: *Шевырев С. П.* Стихотворения. Л., 1939.
- Herder 1877: *Herders Sämmtliche Werke.* Berlin, 1877. Bd. 1.
- Marmontel: *Marmontel.* Poétique française... Liege, 1777. T. 2.
- Pratt 1984: *Pratt S.* Russian Metaphysical Romanticism. The Poetry of Tiutchev and Boratynskii. Stanford, 1984.

ЖУКОВСКИЙ И ЗЕЙДЛИЦ — К ИСТОРИИ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ

МАЛЛЕ САЛУПЕРЕ

Один из знаменитых российских медиков, уроженец Эстонии Карл Карлович фон Зейдлиц (1798–1885) знаком литературоведам прежде всего как друг и биограф Жуковского, а также как самый авторитетный источник сведений о тартуской/дерптской жизни поэта. Зейдлиц известен и в истории русской медицины и медицинского образования. Тем не менее, первая попытка рассмотреть деятельность Зейдлица-врача и Зейдлица-биографа была сделана только в 1993 г. в вышедшей в Новочеркаске монографии врача и историка медицины Я. С. Пупкевича-Диаманта. Несмотря на ряд погрешностей в литературоведческой части, которые в основном устранены в недавно вышедшем расширенном издании, эта книга замечательна введением в научный оборот многих неизвестных фактов и аспектов профессиональной деятельности Зейдлица¹. Третья сторона его деятельности, начатая после выхода в отставку в 1847 г., как Лифляндского помещика и члена Общепольного экономического общества, инициатора первого нивелирования Лифляндии (что позволило составлять правильные карты и планы мелиорации) и многих сельскохозяйственных нововведений пока еще ожидает освещения.

Ниже мы сосредоточимся все же на Зейдлице-литераторе. Дерптские и вообще германские связи Жуковского мало изучены, особенно с русской стороны. Труды немецких ученых, преимущественно о Жуковском как переводчике, часто остаются неизвестными российским славистам. То же относится и ко многим архивным документам, которые остаются непрочитанными или неверно понятыми, даже если, как мы увидим далее, лежат на «видном месте», но написаны готическим шрифтом.

За последнее время в журнале «Наше наследие» на интересующую нас тему вышла информативная статья Л. И. Вуич «“Верный друг живым и мертвым” доктор Зейдлиц»². В этой статье, иллюстрированной репродукциями картин, фотографий и редких рисунков Жуковского и его окружения, дан обзор биографии Зейдлица, а также история взаимоотношений русского поэта и врача-немца, выбранного «душеприказчиком» поэта за свою «совестливую точность» и, конечно, за 30-летнюю верную дружбу. К этой статье, а также к упомянутой книге о Зейдлице мы постараемся, на основе сопоставления архивных документов, представить некоторые дополнения и уточнения.

Отсылая читателя к моим статьям 1987 и 1999 гг.,³ напомним, что настоящая дружба Зейдлица и Жуковского началась не с поступления Зейдлица в Тартуский университет в 1815 г., а после смерти в 1823 г. той необыкновенной женщины, которая играла определяющую роль в жизни обоих мужчин, хотя принадлежала третьему — известному хирургу, профессору медицины, учителю Пирогова и виртуозному пианисту И. Мойеру (1786–1858). При этом все трое были друзьями и видели цель жизни в том, чтобы «сделать счастье Маши», сводной племянницы Жуковского Марии Андреевны Протасовой-Мойер (1793–1823). Зейдлиц вошел в дом Мойера за три года до ее смерти, в начале 1820 г. и остался близким для всех человеком и хранителем памяти Маши до своей смерти, последовавшей через 62 года после ее кончины. Новый свет на эти сложные и возвышенные отношения проливает одно не введенное в научный оборот письмо Зейдлица конца 1820 г. к не названному другу. Его список, находящийся в общеизвестном альбоме А. А. Воейковой в Пушкинском Доме, до сих пор не прокомментирован. Попытаемся это сделать с привлечением некоторых дополнительных материалов и соображений.

Л. Вуич пишет, что после смерти Жуковского делом жизни Зейдлица стало служение его памяти, что верно лишь отчасти, ибо на самом деле это было служение ее, т.е. Машиной памяти. Это объясняет все содержание книг Зейдлица. «Книг» потому, что немецкое издание написанной им биографии Жуковского имеет существенные отклонения от русской версии⁴.

Немецкий текст носит более интимный характер, содержит множество подробностей и наблюдений, отсутствующих в каноническом русском издании 1883 г., которое считается исправленным и дополненным. На самом деле сам Зейдлиц называл русский вариант, в котором редакторы многое выбросили, только извлечением из своей «Жизни русского поэта», написанной по-немецки⁵. Кое-что (рассуждения о масонстве Жуковского и его друзей, о разгроме университетов и т.п.) выпущено, вероятно, из цензурных соображений, другое — из-за слишком личного характера (цитаты из писем Маши к Зейдлицу, лирические отступления самого автора).

Распространено мнение, будто Зейдлиц был вынужден оставить Дерпт из-за ревности Мойера, который своим недоверием отравил жизнь Маши. Однако понятия чести, стыда и долга в то время не были пустыми словами. Особенно важную роль играл «долг», который стоял на первом месте в жизни и ценностной системе и Жуковского, и Маши, а также, как мы знаем, Пушкина. Жуковский очень любил слово «должность», которое не уставала повторять и Маша. В письмах Жуковского читаем:

Счастью я давно дал другое имя — я называю его должность. <...> Практическое благоразумие есть не только достоинство, но и строгая должность.

Ему вторит замужняя Маша:

Маленькие неприятности <...> вознаграждаются чувством исполненного долга.

Маша относилась к Зейдлицу с истинно материнской заботой и любовью, не допуская мысли о каком-то другом чувстве. Он и называл ее *Mutter Marie*, хотя был моложе ее только на пять лет. Сам же он действительно привязался к ней не только сыновней любовью и пронес это святое чувство до самой смерти в 1885 г. Когда один исследователь Жуковского задал «мужской» вопрос, были ли отношения поэта с Марьей Андреевной действительно платоническими, с ним и его изданием Зейдлиц прекратил всякие отношения⁶.

Во всяком случае, об истинном чувстве «сына» знала Саша Воейкова, которая переписала письмо Зейдлица в свой альбом

и послала его также Авдотье Петровне Елагиной. Не углубляясь в психологические тонкости, кажется вероятным, что Маша об этом чувстве никогда не узнала.

Обнаруженное нами письмо Зейдлица дает ключ для объяснения его последующей близости и с семейством Мойера, и с А. П. Елагиной, а также для понимания содержания и построения биографии Жуковского, которая освещает всю жизнь и творчество Жуковского светом его любви к Маше. Зейдлиц получил при этом возможность, цитируя письма и описывая поведение действующих лиц, открыто выразить и собственные чувства и увековечить образ боготворимой им всю жизнь женщины, осуществив то, о чем мечтал в письме, о котором пойдет речь: «Иностранное дерево, вершина в горах будет носить мое имя вместе с самым дорогим — и моя душа обретет высшее блаженство...». Его четыре сына, как было принято в «приличных» семействах, носили от трех до пяти имен, в том числе всегда *Карл Мария*, хотя это католическая традиция, а Зейдлиц, как почти все прибалтийцы, был протестантом.

Приводим текст письма в русском переводе:

Дерпт 1820 25 ноября

Я верю, ты любишь твоего «старого бурша»; ты не должен бы удивляться, что я — при моей кажущейся ветрености — не спросив твоего разрешения, длительное время молчал. Но вместо того ты пишешь: тогда присутствующие друзья отодвигают дальних на задний план и т.д. и очень меня обижаешь; если ты мне не веришь, то я приведу достоверного свидетеля: она, совершеннейшая. Когда я ей читал эти твои слова, она тут же воскликнула: «Это неправда, он несправедлив к своему другу!» Но погоди! Ах, дорогой, тебе легко проповедовать, что я должен подавить мысли о моей мрачной будущности — мне трудно к этому прислушаться. Я лучше скажу: «Солнце моей жизни склоняется к раннему закату и еще раз окутывает все предметы в розовый цвет», чем буду жаловаться: «Когда-то оно было в зените!» И все-таки я скоро должен буду это оплакивать. Незабываемым останется для меня этот 1820 год — это был великолепный год. Пустота, гнездившаяся в моем сердце со времен счастливого отрочества, когда я потерял свою Лизоньку, мучила меня, хотя я этого и не сознавал. Если у меня от этой милой девушки ничего не сохранилось, кроме ее отчетливого образа, все же мысль о ней меня всегда подбадривала. Напрасно я искал в других представительницах ее

пола сходства с ней, пытаюсь заменить ее. Ты знал, где я их искал, когда я их находил, но никогда не был удовлетворен. Меня, слишком опрометчивого в суждениях, подводила моя собственная предвзятость. Но все-таки моя душа была чем-то занята и сердце чем-то заполнено (ты, конечно, понимаешь, что я здесь не говорю о дружбе, и ты бы солгал или нарочно обидел меня, если бы посмел сказать, что я хоть единый раз перестал быть твоим другом). О! Сердечная пустота опаснее клубка пылающих страстей! И я все больше совершенствовал свое суждение о женщине и даже о женском идеале. Так что я теперь иногда сам удивляюсь, как я мог не замечать тех или иных недостатков у той или другой персоны, которых я даже находил привлекательными: я сначала хвалил, а затем проверял. Так я был недоволен самим собой и считал себя непостоянным. Но скажи мне честно свое мнение: неужели не простительно, если вследствие завышенных требований, оправдывая свое решение, предпочитают наилучшую (добавляю — женщину) менее хорошей, хотя эта когда-то на нашем узеньком горизонте казалась верхом совершенства? Так дитя восхищается звездой Сириус, пока не взошла Луна, и разве ее не затмит восходящее Солнце? — Пиши мне об этом! Но я не хочу, чтобы мой Сириус, моя Лизонька, исчезла на небе, ведь она для своей ближайшей планеты тоже является солнцем! А мой жизненный путь освещает она, то совершенство, которое мне не нужно даже называть. Оно взошло на моем небосклоне медленно, неожиданно, как человеку, который был рожден слепым и прооперирован в облачный день, вдруг в прозревшие очи проникает луч Творца.

— Пробудились тысячи мелодий, я дивился, восхищался, преклонялся и благодарил Бога за этот подарок — как будто он был дан мне одному?!! Ах! Она не знает, как много я ей должен! Почитание такого существа принуждает нас к добродетели. Огромная пустота в моем сердце заполнена, и я за себя уже больше не боюсь. Я также не боюсь, чтобы я когда-нибудь перестал преклоняться перед ней, потому что ты, старый друг, вместе со мной знаешь ее небесную доброту и твоя любовь присоединится к моей! Видишь, поэтому я охотно пускаюсь в путь с тобой: мы сможем говорить о ней и обо всем, что нам дорого, потому что мы взаимно друг другу доверяем. Ах! Она, предобрая, не знает, как тяжела мне мысль о расставании, она не знает, что я только поэтому стремлюсь очень, очень далеко от отчизны — ибо я должен уйти — потому что большую разлуку легче переносить, чем маленькую, смерть легче земного расстояния! Она остается в кругу всех, кто ее любит, к кому она привязана, остается при любимом

супруге, при дорогом ребенке, при почтенной матери, в то время как я — не безутешен, ибо я ничего не добиваюсь, и мою любовь у меня никто ни похитить, ни запретить не может — тогда прижмусь к груди великой природы, где я ее найду, и буду чтить память о Ней. Как бы я осмелился сотворить себе домашний очаг! Я ношу в себе целый мир!!

Когда я буду по-настоящему далеко, где меня никто не знает, тогда я приму Ее имя и назову себя Карл Мария З. И тогда исполнится то, о чем мы мечтали по дороге в К.: иностранное дерево, вершина в горах будет носить мое имя вместе с самым дорогим — и моя душа обретет высшее блаженство, а я буду стремиться все дальше, все далее — до небесных ворот, куда войдут все духи, и...

Но я чудак и таким останусь. Я пока еще в Дерпте⁷.

Письмо, несомненно, направлено даровитому юноше К. Э. Вельцину (1798–1821) из Петербурга, учившемуся вместе с Зейдлицем в Дерптском университете и, конечно, знавшему жену своего профессора, которую и в городе звали *Mutter Marie*. В то время, когда Зейдлиц вошел в дом Мойера, Вельцин путешествовал по Германии. Его сестра Мария (1807–1833) стала первой женой Зейдлица, она умерла в родах. В 1874 г. Зейдлиц издал сборник его писем к себе, называя его своим ближайшим другом и единомышленником⁸. О доверительной дружбе говорит и данное письмо.

Причины отъезда 22-летнего Зейдлица из Дерпта становятся совершенно ясны: давление исходило от него самого, хотя кажется, что ничего не подозревавшая Мария Андреевна действительно подумала, что Мойер неверно воспринял их «невинную дружбу», как она писала двоюродной сестре и подруге Авдотье Елагиной⁹. «Мама Мария» продолжала с ним доверительную переписку и хлопотала о поиске подходящей невесты. Но сам Мойер, вопреки слухам, не дистанцировался от своего друга и ученика, о чем свидетельствует его письмо от 17 октября б. г. Письмо хранится в РО РНБ. Кем-то приписано «1825», а внизу, к неподписанной приписке сделано примечание «Марья Андр.<еевна> Мойер». Получается, что письмо следует либо датировать 1822 г., либо предположить, что автор приписки не Маша. Так оно и есть, а год должен быть 1823, так что отправленный неожиданно в Астрахань Зейдлиц во время написания письма Мойера уже находился в пути.

Мойер сообщил, что после четырехмесячного отсутствия по делам находится с 24 сентября опять в Дерпте, куда прибыл инструментальщик, для которого просит Зейдлица узнать некоторые цены в Петербурге, в том числе на английскую двухпудовую наковальню. Датировке помогает и обзор университетских новостей (Л. Струве был приглашен на место проф. Эрдманна в 1823 г. и пр.).

В письме, которое кончается словами:

Пишите мне подробно о ваших делах, взглядах и видах. В ожидании скорого ответа Ваш преданный Мойер

другой рукой приписано тоже по-немецки:

Мой добрый Зейдлиц! Я Вам в отсутствие Мойера три раза писала и один раз после его возвращения. Либо Вы моих писем не получили, либо не хотите ничего обо мне знать. И то и другое плохо, но скажите, что правильно?

Кати здорова, красива, добра и весела! Аде, храни Вас Бог!¹⁰

Мойер два года подряд получал длительный летний отпуск. В 1822 г. он ездил с Машей на ее родину в Муратово. После ее смерти Мойер взял отпуск для улаживания дел с наследством, но очевидно и для того, чтобы унять боль от потери. Он продлевал отпуск в августе из Москвы и возвратился в Дерпт действительно 24 сентября /1823/, как сказано в письме. Хотя куратор Ливен дал на это согласие, но все-таки велел вычесть из его жалованья за два месяца отсутствия. Потом, по ходатайству ректора, эти деньги ему возвратили¹¹.

Приписка написана Александрой Андреевной Воейковой, которая жила в Дерпте после смерти сестры. Письма могли действительно теряться, но заметим, что Воейкова прибегает к этой оговорке подозрительно часто.

Письма Зейдлица к Жуковскому написаны по-немецки и хранятся в Пушкинском Доме (Онегинское собрание), письма Жуковского (по-русски) и Мойера к нему — в РНБ. Исключение составляет только одна недатированная записка Жуковского в РО Гос. Русского музея, впервые опубликованная в 1976 г. без комментария¹² и воспроизведенная в статье Л. Вуич, которая сопоставила ее с письмом Зейдлица Жуковскому, написанным непосредственно перед отправлением первого в

Астрахань на борьбу с холерой. Однако ее мнение, будто записка «милому брату Зейдлицу» с благодарностью за «бесценный подарок» относится к переданным им с прощальным письмом «сокровищам» Маши (хотя находилась с ними вместе), представляется спорным¹³. Мне сначала тоже так казалось, но углубление в ситуацию вызвало сомнения. Зейдлиц, уехавший 16 октября 1823 г.,¹⁴ в этом письме не дарит, а оставляет на хранение вещи, которые могли бы попасть в чужие руки, случись с ним что-нибудь на чужбине. Приведем письмо целиком, ибо оно в статье Вуич переведено не совсем точно:

Милый Жуковский, передаю тебе, братская душа, некоторые для нас драгоценные вещи, ибо мы можем более не увидаться, а эти вещи не должны пропасть. Только одно условие: если я вернусь, ты мне все это возвратишь. Во-первых, я предназначаю для Катиньки — портрет ее отца. Это единственный, от славного мужа имеющийся; я взял его себе, ибо это мой друг и учитель, самый любимый из всех учителей. Далее она получит маленькую круглую шкатулку из зеленого шелка, с двумя лежащими в ней кольцами. Шкатулку сшила Мария во время своей последней поездки в Муратово и в Москву; — эти кольца прислала она мне, дабы я, как ты знаешь, их однажды передал Кате¹⁵, потому что оба были ей дороги, и в одном находится ее локон.

Тебе, дорогой Жуковский, я оставляю маленький *образок*, который незабвенная от своей верующей души передала для моего хозяйства. Слова на оборотной стороне написаны ее рукой. Я бы с этой реликвией никогда не расстался, если бы не боялся, что в далекой Астрахани не будет никого, кому поручить мою последнюю волю. Этот образок не должен попасть в чужие руки.

Посылаю тебе цепочку, которую она носила, и сплетенный из волос браслет. Люби эти вещи. Рулон содержит пару альбомных листов, тебе принадлежащих, и кое-что еще, — портрет в анфас, некогда тобой нарисованный, и другой, который будет иметь для тебя некоторую ценность, ибо наилучшим образом передает ее осанку при шитье за маленьким квадратным швейным столиком.

Три книги относятся к библиотеке Марии. Прочти стансы, записанные ее рукой на последнем листе *Entretiens* Паррота.

Если передашь ее *образок* Александрине, благодари ее за сестринскую любовь и оказанную мне доброту. Да возместит ей это Бог.

Мойеру принадлежат оба серебряные кубка и 2½ золотых империиала, за которые я все собирался купить ножей и вилок. Передай ему.

Прощай, лошади поданы! Твой брат Карл З.¹⁶

На такое письмо Жуковский не мог отвечать (некуда было адресовать ответ).

Записка Жуковского явно написана раньше, в июне или июле, после возвращения из Дерпта. Тогда он мог писать:

Не скажу: какой ангел нас покинул! Нет! Какой ангел был с нами! и т.д.

и передать камушек с ее могилы. Зейдлиц по получении известия о смерти *Mutter Marie* и по возвращении Жуковского из Дерпта мог подарить ему «голос Маши» в ее письмах к себе, которые непосредственно доказывают «святость» их взаимоотношений и неизменную «власть прошедшего» над сердцем. «Бесценным подарком» мог быть и дневник Маши, который она вела по-немецки в последние месяцы жизни и который впоследствии от сына Жуковского перешел в собрание Онегина, но не поступил в РО ИРЛИ и ныне утерян. Этим дневником еще смог воспользоваться А. Н. Веселовский, но он описал только его оформление¹⁷, отдельные цитаты приводили Зейдлиц и Жуковский, а также М. Л. Гофман в описании Онегинского музея¹⁸. Наконец, не хранилось ли у Зейдлица «посмертное» письмо Марии, адресованное Жуковскому за год до смерти?

Если у Жуковского под влиянием подозрительной Екатерины Афанасьевны, матери Маши, одно время и могли быть какие-то сомнения, то теперь он получил возможность убедиться, «какой ангел был с нами». Опасения Екатерины Афанасьевны могли вызвать несвойственную для Жуковского реакцию в стихах. Поясним свою мысль.

Зейдлиц писал о стихотворении Жуковского, вызвавшем в начале 1823 г. горький упрек Маши, которой стало «тем грустнее, чем больше» она его читала. Даже стихи казались ей плохими. Зейдлиц называет при этом «Песню» («Отымают наши радости...»), но она была написана в 1820 г. и даже напечатана в начале 1822 г. В доме Мойер-Протасовых имелись все новинки Жуковского. Маша никак не могла этот перевод из Байрона назвать последним к тому времени стихотворением. Веселовский предполагал, что Зейдлиц мог ошибиться в датировке ее письма¹⁹. А может быть, Зейдлиц не хотел указать на действительную причину ее грусти (стихи также могли быть ему незнакомы), но пожелал привести цитату из ее пись-

ма? Такое настроение мог скорее вызвать отрывок «Чего ты ждешь, мой трубадур? Тебя неверная забыла...», датировку которого 1831 г. можно поставить под сомнение. Автограф записан в 1831 г. вместе с пятью другими, в том числе «К востоку, все к востоку...», «Розы расцветают...», «Звезды небес...» и «Тронься, тронься, пробудись...», которые все восходят к дерптским сборникам песен А. Вейрауха 1820–1822 гг.²⁰

Известно, что первые две песни опубликованы самим Жуковским с датировкой «1815»; вторая уже в 1821 г. распевалась в доме Мойера, но одно время на основании этой же записи датировалась тоже 1831 г. Издатели ПСС Жуковского в комментарии к стихотворению «Звезды небес...» справедливо связывают появление автографа с настроением Жуковского при встрече нового 1831 г. «между милыми гробами», но, на мой взгляд, несправедливо принимают эту датировку за время создания стихотворения²¹. Скорее можно предположить, что Жуковский записал подряд по памяти вспоминаясь в связи с *милыми тенями* стихотворения, чем объясняются и поправки в рукописи. Напомним, что он не вспомнил двух стихотворений из тех же сборников — «Призвание» и «Персидская песня», — обнаруженных в альбоме дерптской приятельницы Языкова Марии Дириной и опубликованных лишь в 1911 г., хотя они, несомненно, существовали уже в 1819 г.²²

Те же *милые тени* вызвали новое обращение Жуковского к балладам Шиллера и других авторов. Зейдлиц пишет, что он в это время пересмотрел и отделал начатые некогда в Дерпте переводы баллад, издав их отдельной книгой. Датировки в рукописях это сообщение подтверждают: 9 больших баллад завершены в очень короткий срок, за вторую половину марта. Вряд ли случайно, что совершенная в художественном и эмоциональном плане «Жалоба Цереры» начата 17 марта — день смерти Марии, а завершена 19, когда поэт об этом узнал, и небольшие отклонения от шиллеровского оригинала сближают перевод с переживаниями самого Жуковского.

В том же году Жуковский снова обратился к «Ундине» де Ламотт-Фуке, которую получил от друзей уже в 1816 г. и которую «прелестно толковал» *батюшка-братец* и рыцарь Воейковой, а также друг Жуковского Тимофей фон Бок в Дерпте²³.

Переписка Зейдлица и Жуковского свидетельствует о том, что при жизни Марии они почти не виделись. Л. Вуич обращает внимание на беглую встречу в октябре 1820 г., когда Жуковский отправлялся за границу. При его возвращении в феврале 1822 г. Зейдлица в Дерпте не было, и Маша «исповедуется» о нем в посланном вдогонку Жуковскому письме²⁴. Зейдлиц побывал в родном Ревеле, а вернулся оттуда в Дерпт, чтобы «проститься с Мойером и романом своей жизни», и прибыл в столицу в конце апреля 1822 г. с рекомендациями к Жуковскому и доктору Рауху²⁵. Молодой доктор, однако, не спешил ими воспользоваться, а Маша в своих письмах предполагала, что «сын» и Жуковский тесно общаются.

Первое письмо Зейдлица Жуковскому датировано 13 мая 1822 г., носит весьма официальный характер и начинается с обращения к некоей даме (gnädige Frau), с просьбой доставить при случае письмо Жуковскому, адреса которого Зейдлиц не знал. Ему понадобилось для получения места в морском госпитале рекомендательное письмо от графини Ливен к графу Кочубею, и он спрашивает:

Может ли это быть сделано и возможно ли это без многого заискивания и супплицирования, ибо мне противно просить заступничества, тем более что я это делаю впервые в жизни. Это унижительно и вообще нечто вроде невской воды, которая становится выносимой только после долгого привыкания. — Будьте здоровы. Ваш Зейдлиц²⁶.

Следующие два письма от 24 ноября 1822 г. и 17 января 1823 г. касаются помощи генеральской вдове Кеттлер из города Хаапсалу (родной город матери Зейдлица) и тоже выдержаны в официальном тоне²⁷.

«Милым братом» Зейдлиц стал после «бесценного подарка». Вероятно, он первый нашел нужные слова и образ поведения в объединившем их горе после смерти общего ангелохранителя. С тех пор и до смерти Жуковского он оставался его самым близким, связанным с «милым прошлым» другом, а также советчиком и помощником всего семейства.

К Зейдлицу обращались, полностью ему доверяя, по разным житейским вопросам и Мойер, и Екатерина Афанасьевна, и Жуковский. Протасова писала ему летом 1840 г.:

Милый друг Карл Карлович, ты всегдашний мой помощник. Знаю тебя, что ты не переменишься к друзьям своим. Смело прибегаю к тебе с моею просьбой...²⁸

Ему пришлось много хлопотать, когда в 1844 г. неожиданно скончалась старшая дочь Воейковой Екатерина, и ее наследство (Жуковский выделил трем дочерям Саши приданое и хотел долю Кати оставить за другими) по закону должно было перейти к ее слабоумному брату Андрею Воейкову, который жил у дяди.

Постоянство Зейдлица достойно восхищения даже по понятиям того времени. Отзвук письма к Вельцину 1820 г. находим в письме Зейдлица к Жуковскому от 14 апреля 1837 г. Семерка выписана небрежно, из-за чего письмо долго датировалось 1831 г., хотя в нем упоминается смерть Маши 14 лет назад. Цитируя соответствующее его настроению французское стихотворение Ламартина о родственных душах, Зейдлиц пишет:

Эти слова наполняют меня со всей их глубиной, дорогой друг, ибо с некоторого времени я чувствую всю верность и возвышенность их содержания. Я говорю *с некоторого времени*, ибо нашел то, чего недоставало моей душе, что у меня 14 лет тому назад вырвала смерть, когда нами и так многими почитаемая Mutter Marie нас оставила... Ее любовь, ее материнская забота заполнили в моей душе пустоту, оставленную судьбой. Одно время я считал эту пустоту заполненной; но с потерей моей доброй жены, она вновь и в увеличенном размере открылась, пока я, наконец, ни нашел теперь ту, которая уносит меня назад в милое дерптское время — *qui me complete! Как она похожа на Марии Андреевне! Какая душа! Приезде назад то боюсь, Вам ее показать, Вы верно запоете:*

Will der Höhl sich wieder schon
Die bekannte Kund' entschwingen,
Oder hör' ich wieder klingen
Den bekannten alten Ton!

После этой цитаты из «Фауста» Зейдлиц в постскрипуме сообщает имя своей невесты — Юстина Раух²⁹.

Почти десятилетняя двухсторонняя переписка последних лет жизни Жуковского имеет предметом возвращение на родину, а именно в Дерпт, чему мешали и объективные, и субъективные обстоятельства, пока наступившая смерть не поло-

жила конец всем приготовлениям. Зейдлиц постоянно искал и предлагал ему различные квартиры, наконец даже перевез к себе много хранившихся в Петербурге вещей Жуковского, покупал новую мебель, но друг ослеп, врачи потребовали покоя. Не исполнилось последнее желание поэта быть похороненным рядом с Машей. Ближе всех к месту ее последнего упокоения на том же дерптском кладбище имеет Зейдлиц, но на территории лютеранского прихода.

Вышеупомянутая автобиография Зейдлица 1836 г., невзирая на видимое балагурство, подробно излагает жизненный путь автора к тому моменту. Дополнение, вернее новый вариант написан в 1850 г. в виде обращения к жене по поводу нового поворота в жизни, когда в Тарту было завершено строительство нового дома, и Зейдлиц из сельского помещика превратился в горожанина, не покидая также своего имения Мейерсгоф (Меэри) близ Тарту, купленного у Жуковского, собиравшегося до своей неожиданной женитьбы обосноваться в Лифляндии.

Рассказав в автобиографии о трудностях своего безрадостного сиротского детства и юношества, Зейдлиц делает отступление:

Он мнил, что имеет опыт жизни и знает мир. Из-за этого предубеждения он относился к людям предвзято и строго, что не свойственно молодой душе и вызвало в нем чувство раздвоенности и пустоты. От этого спасла его посланница неба, которой он посвятил никогда не испытанную любовь и назвал матерью. Она избавила его природное добродушие от оков воображаемого знания людей, которое всегда клонится к человеконенавистничеству. Она внушила ему то доброжелательное отношение, которое являет нам во всех людях братьев и сестер, достойных нашей любви.

В первом варианте он говорит, как жил полтора года в доме Мойера, став

членом любезнейшего семейства, где высокая образованность и склонность к искусству превосходно сочетались с домашним уютом и порядочностью. Здесь он испытал то, чего раньше никогда не знал: высокое счастье домашнего очага, и в общении с семьей Мойеров развились в нем свойства и принципы, которые правили усопшим во всей его последующей жизни и благодаря которым, вероятно многие из вас, хотя не все, им дорожат.

Сходство Марии Андреевны Мойер с пушкинской Татьяной очевидно, но поскольку поэт с ней не встречался, ее в прототипы обычно не выдвигают. Жители Тригорского до конца своих дней были убеждены, что все они, да и сам Пушкин и являются прототипами главных действующих лиц. Прототипом Татьяны считалась даже А. П. Керн, бывшая замужем за старым и нелюбимым генералом. К слову, А. П. Керн оставила недатированную запись в альбоме Маши³⁰. Она же вдохновила злоязычного Воейкова на стихи в фольклорном стиле «Торжественный визг жителей пресловутого города Юрьева по случаю отъезда из Юрьева в богоспасаемый Псков королевишны, матерой жены Анны Петровишны на каменном мосту в лицах представленное 1820 года 10 января, по-славянски просинца». В издании «Поэты 1790–1810-х годов» комментаторов этого стихотворения ввело в заблуждение совпадение имен, и оно отнесено к Анне Петровне Зонтаг, которая в то время жила в Крыму³¹. Даже такой знаток дерптских лиц и отношений, как С. Г. Исаков, недавно подкрепил эту ошибку³². На каменном мосту, конечно же, в Псков провожали Анну Петровну Керн.

Я. С. Пупкевич-Диамант считает уход Зейдлица в отставку непонятным, но мне кажется, что он воспользовался первой возможностью посвятить себя тому, что считал настоящей задачей жизни. В 1847 г. исполнилось 25 лет его государственной службы. При уходе на пенсию с таким стажем полагалась пенсия в размере полного оклада. Так он и оставил столицу, посвятил себя по примеру любимого учителя Мойера сельской жизни, воспитанию четырех сыновей и двух дочерей, а главное — сокровищам памяти. Екатерина Афанасьевна Протасова и Авдотья Петровна Елагина предоставили ему всю семейную переписку, Жуковский завещал свою, предварительно что-то уничтожив. Совмещая все это со своими воспоминаниями, наблюдениями и материалами, Зейдлиц имел на руках уникальные источники и сумел ими бережно воспользоваться, создав правдивую и поэтически-возвышенную повесть о жизни поэта, а вместе с ним увековечив и его, и своего «ангела-хранителя».

Совсем не изучен вопрос о том, кому в немецком издании книги Зейдлица принадлежат переводы стихов Жуковского. Самый вероятный ответ — самому Зейдлицу, поэтому они и

созвучны его собственным переживаниям. В заключении приведем перевод «Воспоминания» («Прошли, прошли вы, дни очарованья...»):

So bist du denn auf immer hingeschwunden,
 Du, meines Herzens *erstes*, schönstes Glück!
 Es kehrt der Zauber seelenvoller Stunden
 Mir in Erinn' rung nur als Gram zurück.
 Dich zu vergessen hatt' ich mich getrieben,
 Doch zum Vergessen fehlt mir alle Kraft!
 Ein Unglück wär's; *nicht mehr zu lieben*,
 Wenn auch Erinn' rung nur Schmerzen schafft.
 So sei denn Kummer meines Lebens Sonne
 Und Tränen lasst mich weinen immerdar!
Ach! gönnt mir immer der Erinn' rung Wonne,
*Dann kann man leben in Erinn' rung baar*³³.

Последние строки — это лейтмотив Маши в последний год ее жизни .

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Пупкевич-Диамант: Я. С. Карл Карлович Зейдлиц: Его жизнь, труды и время. Новочеркасск, 1993; Пупкевич-Диамант Я. С., Кузнецов Н. А. Карл Карлович Зейдлиц и его время. СПб., 2003.
- ² Вуич Л. П. «Верный друг живым и мертвым» доктор Зейдлиц // Наше наследие. СПб., 2004. № 69. С. 119–128. Благодарим автора за возможность ознакомиться с первым вариантом этой статьи до ее затянувшейся публикации.
- ³ Салупере М. Забытые друзья Жуковского // Жуковский и русская культура. Л., 1987. С. 434–455; Салупере М. Прижизненное восприятие Пушкина в Дерпте // А. С. Пушкин и Эстония: Сб. работ к 200-летию поэта. Таллинн, 1999. С. 15–32.
- ⁴ Seidlitz K. Wassily Andrejewitsch Joukoffsky: Ein russisches Dichterleben. Mitau, 1870; Зейдлиц К. К. Жизнь и поэзия В. А. Жуковского: По неизд. источникам и личным воспоминаниям. СПб., 1883.
- ⁵ См.: Русская старина. 1883. Т. 37. С. 194. Это «извлечение», опубликованное в «Журнале Министерства народного просвещения» в 1869 г., дословно повторено в книге 1883 г. и расширено только за счет пересказа и анализа некоторых произведений.

* Настоящая статья написана при поддержке гранта № 5224 Эстонского научного фонда («Tartu vaimu» fenomen vene kultuuri kontekstis).

- ⁶ См.: Русская старина. 1883. Т. 37. С. 194 (введение Зейдлица к публикации писем Жуковского).
- ⁷ РО ИРЛИ. Онегинское собрание. № 27810. Этот альбом Воейковой содержит 7 писем Жуковского и др. Письмо Зейдлица на немецком языке переписано Воейковой на л. 72–75. Перевод этого и других немецких текстов выполнен нами. Когда и каким образом это письмо попало к Воейковой, неизвестно. Она приехала в Дерпт после 19-месячного перерыва в самом начале 1821 г. Письмо могло быть не отправлено (больной Вельцин возвращался домой, где скоро умер), но остается вопрос, почему Зейдлиц ей доверился.
- ⁸ Briefe auf einer Reise in Deutschland in den Jahren 1821 und 1822 <recte 1820 und 1821. — M. S.>, geschrieben von Dr. C. E. von Weltzien. Herausgegeben von Dr. C. von Seidlitz. Dorpat, 1874.
- ⁹ См. письмо б. д. к Елагиной, датированное И. Бычковым «в марте–апреле 1821» (начало 1822?) и к Жуковскому 8 февраля 1822 (Уткинский сборник. М., 1904. С. 256–257 и 269).
- ¹⁰ РО РНБ. Ф. 124 (Ваксель). № 2881.
- ¹¹ ЭИА <Эстонский Исторический архив>. Ф. 402. Оп. 3. Д. 1151. Л. 44, 65.
- ¹² *Иезуитова Р. В.* Жуковский в Петербурге. Л., 1976. С. 195–196.
- ¹³ *Вуич Л. И.* Указ. соч. С. 122–123.
- ¹⁴ Л. И. Вуич была введена в заблуждение неточной хронологией жизни Зейдлица в книге Я. С. Пупкевича и И. А. Кузнецова (С. 184–187), где из-за невнимательного прочтения в архиве служебной аттестации отъезд в Астрахань отнесен к середине июня. Согласно автобиографии, он был внезапно отправлен в Астрахань 16 октября 1823 г., вернулся в ноябре 1824 г.
- ¹⁵ Эти слова как будто подтверждают предположение, что Зейдлиц раньше передал Жуковскому дневниковые письма Маши к себе, где она об этом говорит.
- ¹⁶ РО ИРЛИ. Онегинское собрание. № 28052. Л. 7.
- ¹⁷ *Веселовский А. Н.* Жуковский: Поэзия чувства и «сердечного воображения». СПб., 1904. С. 195.
- ¹⁸ *Гофман М. Л.* Пушкинский музей А. Ф. Онегина в Париже. Париж, 1926.
- ¹⁹ *Веселовский А. Н.* Указ. соч. С. 194.
- ²⁰ См.: *Eichstädt H.* Zukovski in Dorpat // *Eichstädt H.* Zukovski als Übersetzer. München, 1970. S. 37–88 (Forum slavicum. N 29); *Салунере М.* Забытые друзья... С. 452–454.
- ²¹ *Янушкевич А. С.* «Звезды небес...» <Коммент.> // Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2000. Т. 2. С. 652–653.
- ²² См.: Там же. С. 577.

- ²³ О взаимоотношениях Жуковского и Т. Бока см. мою статью: К биографии «императорского безумца». Т. Э. фон Бок (1787–1836) в романе Я. Кросса и вновь найденных архивных материалах // Балтийский архив. Русская культура в Прибалтике. Таллинн, 1996. Т. 1. С. 57–79. Опубликовано также: Проблемы метода и жанра. Томск, 1997. Вып. 19. С. 61–83. Ср. здесь письмо Воейковой к Боку (С. 67 и 71).
- ²⁴ Вуич Л. И. Указ. соч. С. 120–122.
- ²⁵ Данные взяты из неопубликованной автобиографии Зейдлица, написанной в 1836 г. в форме шуточного надгробного слова самому себе. Каллиграфическая копия с рельефным портретом Зейдлица находится в архиве Жуковского (РО РНБ. Ф. 286. Оп. 2. Ед. хр. 279). Цит. по копии, полученной от германских потомков автора.
- ²⁶ РО ИРЛИ. Онегинское собрание. № 28052. Л. 1.
- ²⁷ Там же. Л. 3–5.
- ²⁸ Там же. № 27881.
- ²⁹ Там же. № 28052. Л. 9–10.
- ³⁰ РО ИРЛИ. Онегинское собрание. № 22726. Л. 34. На предыдущей странице тоже содержится недатированная запись Анны Вульф. В том же альбоме находятся длинные выписки рукой Зейдлица из книги Жан Поля *Hesperus* (Л. 52–61), датированные 6 июля 1820 г.
- ³¹ Нет данных о том, чтобы А. П. Зонтаг при жизни Маши вообще побывала в Дерпте. Последняя писала ей 5 марта 1820 г., т.е. через две недели после «проводов», предлагая вспомнить о «старой сестре» и возобновить былую дружбу и переписку (см.: Уткинский сборник. С. 235).
- ³² Исаков С. Г. Голос с того света, или из дырочки двуглавого орла. О поэтической школе русского дерптского студенчества 1810–1840-х гг. // Вышгород. 2003. № 3. С. 8.
- ³³ *Seidlitz K.* Op. cit. S. 86. Курсивом выделены понятия, которых нет в оригинале Жуковского 1816 г. (перевод романа Монкрифа), но которые сближают стихи с чувствами Зейдлица.

ЖУКОВСКИЙ — ПРЕПОДАВАТЕЛЬ РУССКОГО ЯЗЫКА (начало «царской педагогики»)

ЛЮБОВЬ КИСЕЛЕВА

Педагогическая карьера Жуковского знала четыре этапа: 1) конец 1800-х гг. — домашний учитель племянниц Маши и Саши Протасовых; 2) 1817–1825 гг. — учитель русского языка великой княгини Александры Федоровны; 3) 1826–1841 — наставник наследника престола великого князя Александра Николаевича и других детей императорской семьи; 4) конец 1840-х гг. — учитель собственных детей Александры и Павла Жуковских.

Об успехах поэта на педагогическом поприще существуют весьма противоречивые отзывы. Безусловной удачей признана деятельность по обучению племянниц. За труд по воспитанию наследника Жуковский получил многие награды, во всех официальных биографиях Александра II заслуги поэта в даровании России царя-освободителя всячески превозносились¹. Сам Александр Николаевич, насколько можно судить по его письмам к Жуковскому, сердечно относился к своему наставнику. Однако со стороны императора Николая воспитательная политика Жуковского часто вызывала нарекания, да и сам поэт испытывал подчас горькое разочарование в своем воспитаннике².

Что касается поздних педагогических опытов Жуковского, то сам он оценивал их очень высоко и даже считал необходимым заняться пропагандой своей методики с целью последующего ее внедрения в практику начального обучения чтения и т.п. Правда, эта идея не нашла особого продолжения.

Пожалуй, наименее ясен эпизод с преподаванием русского языка великой княгине Александре Федоровне. Если судить по ее признанию в мемуарах, писавшихся в 1840-х гг., т.е. еще

при жизни Жуковского, деятельность эта была не слишком результативной:

Русский язык я постигала плохо, и, несмотря на мое страстное желание изучить его, он оказывался настолько трудным, что я в продолжение многих лет не имела духу произносить на нем цельных фраз³.

Достаточно однозначно эти слова подтверждает любопытнейший документ 1826 г., сохранившийся в архиве Жуковского: «Подбор фраз для произнесения имп.<ератрицей> Александрой Федоровной перед духовенством, дворянством и купечеством при посещении ею Москвы». Это — трогательный образец спичрайтерства XIX в. — маленькая изящная книжечка карманного формата, куда рукою Жуковского старательно вписаны фразы, с переводом отдельных слов на французский, и в каждом слове проставлены ударения⁴. Понятно, что человек, который по этой шпаргалке должен был беседовать, не был тверд в русском языке (к самому тексту мы вернемся чуть ниже).

Возникает вполне естественный вопрос — кто же виноват в таком неуспехе? Получается, что почти за восемь лет занятий Жуковский так и не сумел выучить свою царственную ученицу русскому языку. Александра Федоровна объясняет все поэтической натурой своего учителя:

В учителя мне был дан Василий Андреевич Жуковский, в то время уже известный поэт, но человек слишком поэтический, чтобы оказаться хорошим учителем. Вместо того, чтобы корпеть над изучением грамматики, какое-нибудь отдельное слово рождало идею, идея заставляла искать поэму, а поэма служила предметом для беседы; таким образом проходили уроки⁵.

В гораздо более резкой форме матери вторит великая княжна Ольга Николаевна, рассуждая по-своему о роли Жуковского-наставника цесаревича:

Что касается Жуковского <...>: благие намерения, планы, далекие цели, системы, много слов и отвлеченных рассуждений. Он был поэт и следовал идеалам. Слава создателя плана воспитателя императорского наследника досталась ему не по праву. Меня охватывал ужас, когда он входил во время урока и задавал мне один из своих вопросов <...>. Я охотно оставляю ему прелесть чистой

души, поэтическое воображение, дружелюбное и человеческое расположение духа и трогательную веру. Но в детях он ничего не понимал. <...> Благодаря хорошим профессорам и практическому складу ума Мердера рапсодические опыты Жуковского не причинили вреда⁶.

Здесь вообще получается, что воспитание наследника совершилось не благодаря, а вопреки Жуковскому.

Если отвлечься от эмоций (хотя они весьма интересны, красноречивы и с неожиданной стороны раскрывают отношение женской половины двора к поэту) и попытаться проанализировать суть претензий к «слишком поэтичному» методу Жуковскому, то они сводятся к следующему:

- 1) он не обращал внимания на грамматику, т.е. на педагогическую «прозу»;
- 2) у него не было системы, его уроки сводились к импровизации;
- 3) он не учитывал адресата своих занятий.

Конечно, мы лишены возможности проникнуть в классную комнату и подслушать или подсмотреть, как проходили уроки Жуковского (по условиям контракта он должен был заниматься с Александрой Федоровной по часу в день, что, впрочем, редко исполнялось). Но мы располагаем большим количеством материалов, которые раскрывают нам систему преподавания, принятую Жуковским, а также характер его подготовки к занятиям. В основном, это черновые материалы, хранящиеся в архиве поэта и часто трудно поддающиеся расшифровке, как все его черновики⁷. Эти материалы и легли в основу настоящей работы.

Любой правильно организованный педагогический процесс всегда начинается с формулировки целей и задач обучения. От этого зависит концепция, стратегия, методы и, следовательно, и результаты. Поэтому мы хотели бы рассмотреть преподавание русского языка великой княгине Александре Федоровне как педагогический проект: попробуем понять цели, которые преследовал двор, с одной стороны, и педагог — с другой.

Начнем с первого. Как известно, первоначально должность преподавателя русского языка была предложена Григорию Андреевичу Глинке. В этом был резон: Глинка уже успел по-

бывать в должности профессора русского языка и словесности Дерптского университета, а также «кавалером» при великих князьях Николае и Михаиле и преподавателем русского языка императрицы Елизаветы Алексеевны. Глинка не смог принять на себя новую должность и предложил ее Жуковскому — об этом мы узнаем из письма поэта к А. И. Тургеневу от 25.04.1817 г.⁸ Однако, разумеется, здесь мало было желания или согласия Жуковского, нужна была высочайшая санкция, и она последовала.

Использование русских поэтов в качестве царских наставников не было новостью и, видимо, входило в общую стратегию создания союза двора и писателей (примеров тут достаточно). Но прежде это касалось мужской половины царской семьи и особенно будущего Александра I — одним из его учителей был, как известно, М. Н. Муравьев. С женской половиной было несколько иначе.

Будущей Екатерине II русский язык преподавал известный ученый и педагог Василий Евдокимович Адодуров (он был одним из трех педагогов, назначенных к невесте Петра Федоровича — наряду с законоучителем и учителем танцев!). Екатерина навсегда сохранила высокое мнение о нравственных качествах Адодурова, что же касается преподавания, то здесь ее свидетельство лаконично:

Чтобы сделать более быстрые успехи в русском языке, я вставала ночью с постели и, пока все спали, заучивала наизусть тетради, которые оставлял мне Ададуров⁹.

Известно, что Екатерина русский язык выучила и, хотя не достигла в нем совершенства, все же стала русской писательницей. От обеих своих невесток — великой княгини Натальи Алексеевны (первой жены Павла) и от второй — Марии Федоровны Екатерина неукоснительно требовала изучения русского языка. Немецкая принцесса, став русской великой княгиней, обязана была говорить по-русски уже хотя бы для того, чтобы публично произнести Символ веры при переходе в православие (то, что Символ — церковно-славянский, разницы не составляло). Однако в выборе педагога для Марии Федоровны Екатерина, видимо, не очень раздумывала: сватовство было скоропалительным. Подготовить Софию-Доротею Виртем-

бергскую к церемонии должен был сотрудник кабинета императрицы статский советник Пастухов. Сама Екатерина писала об этом Гримму не без легкого цинизма:

Я не знаю, сколько времени понадобится принцессе, чтобы толково и правильно прочесть по-русски свое исповедание веры, но чем скорее это будет сделано, тем лучше. С целью ускорить все это, г. Пастухов отправлен в Мемель, чтобы дорогою учить принцессу азбуке и исповеданию веры. Убеждение придет после. Вы видите отсюда, что мы осторожны и предусмотрительны и что обращение и исповедание веры следуют по почте¹⁰.

За 52 года, которые Мария Федоровна провела в России, русский язык она, конечно, освоила, покровительствовала русской литературе и русским писателям, но все же естественным языком ее общения был французский или же немецкий. Русский двор говорил, в основном, по-французски, несмотря на штрафы за французскую речь, введенные при Екатерине II. Насколько можно судить, *степень* владения русским языком Марии Федоровны или потом Елизаветы Алексеевны не очень заботила их окружение.

Однако уже обучение Елизаветы Алексеевны проходило несколько иным образом, впрочем, скорее благодаря исключительным качествам этой незаурядной личности. Педагогические материалы, которые она тщательно сохранила, показывают, что она проходила обучение дважды — первый раз сразу по приезде в Россию в 1793 г., под руководством М. Н. Муравьева¹¹ (связь педагогики Жуковского с педагогией Муравьева будет нуждаться в самом пристальном изучении). Второй раз — в 1810–1813 гг., будучи царствующей императрицей, и, конечно же, по доброй воле и собственной инициативе.

Этот второй курс, о котором, насколько нам известно, никто не упоминает, представляет особенный интерес. Архивный документ, хранящийся в ГАРФ'е, плохо описан, и листы в деле перепутаны, что затрудняет идентификацию материалов. Он имеет два заглавия: «Записки по русской грамматике и словесности (Курс, пройденный императрицей Елисаветою Алексеевною в 1793 и 1810–1813 г.) Краткий обзор одного из преподавателей развития русского языка. 1793. 1810–1813» и второе, на следующем листе: «Записки по русской грамматике и Словесности (Курс пройденный Императрицею Елисаветою

Алексеевную под руководством Гг. Муравьева в 1793 г. и Левицкого и Глинки с 1810 по 1813 гг.)»¹². Здесь имеет место ошибка в имени педагога — второе имя следует исправить на «Язвицкий», что подтверждается записью рукой самой Елизаветы Алексеевны: “Partie de mois Etudes de Langes Russe avec Язвицкий depuis 1810 — jusque in 1812”¹³. Имеется и второй заголовок ее рукой: “Mis etudes de Langes Russe avec Mr. Glinka <...> 1813”¹⁴.

Видимо, большая часть занятий проходила именно с Николаем Язвицким, учителем Санкт-Петербургской губернской гимназии и членом «Беседы любителей русского слова». Так, на л. 152 приводится заглавие книги Язвицкого «Механизм, или Стопосложение Российскаго Стихотворства»¹⁵ и далее следует текст этого пособия (предстоит установить, есть ли различия с печатной версией). Не исключено, что «Курс Российской Словесности», начинающийся на л. 93, представляет собой извлечения из другой книги Язвицкого, дополняющей и развивающей «Механизм» — «Введение в науку стихотворства...». Книга посвящена императрице:

Царица! Ангел воплощенный,
 Друг Истины и честь людей!
 Прости — восторгом увлеченный
 Сокрять не мог в душе моей
 Тех чувств, что все к Тебе питают:
 Тебя бессмертной почитают
 По благости, уму, делам!
 Но мы когда богов сртаем
 Пред ними жертвы повергаем;
 А я, мой труд к Твоим стопам¹⁶.

В своем трогательном обращении «писатель неизвестный в мире», как называет себя Язвицкий, ничем не выдает своей личной причастности к царственному адресату, но характерно, что здесь уже формируется поэтический образ Елизаветы, весьма близкий к закрепленному потом в стихах Жуковского и Пушкина — конечно, уже на другом поэтическом уровне.

В названном «Введении в науку стихотворства...» дан весьма подробный очерк истории русской поэзии с многочисленными и обширными примерами. Следующий раздел — это «Введение во всеобщую или Философскую Грамматику», ко-

торое также, без сомнения, написано Язвickим¹⁷. Еще предстоит выяснить, что в этих материалах принадлежит Г. А. Глинке — возможно, «План для курса Российской словесности», «Краткая История Российской Словесности».

На данном этапе мы можем с уверенностью утверждать только то, что императрица Елизавета Алексеевна прошла русскую словесность в объеме углубленного гимназического или даже тогдашнего университетского курса, а также то, что она стремилась по-настоящему узнать страну, ставшую ее второй родиной (о чем свидетельствует пройденный ею в те же годы курс статистики)¹⁸. Письменным русским языком она владела хорошо, что демонстрируют ее переводы и записи, хранящиеся в том же деле¹⁹.

Полагаем, что свой второй — можно сказать, беспрецедентный — курс обучения царствующая императрица начала не только под влиянием грустных личных обстоятельств (фактический разрыв с мужем, смерть возлюбленного), но и под воздействием патриотического подъема в русском обществе в эпоху 1812 г. И все же решение усовершенствоваться в русском языке и подробно изучить русскую литературу было ее личным решением, а не придворной политикой.

Принцесса Шарлотта, будущая Александра Федоровна, приехала в Россию в новой обстановке: только что отгремели наполеоновские войны, и теперь национально-патриотический подъем уже отчетливо требовал изменения статуса национального языка, в том числе и при дворе²⁰. Еще К. К. Зейдлиц со знанием дела указывал на актуальный контекст, окружавший занятия Жуковского с Александрой Федоровной: перевод с французского дипломатических документов, порученный императором Блудову с целью создания русского дипломатического языка; перевод Библии на русский язык²¹ (вызвавший потом такую бурю полемики). Зейдлиц проницательно связал и приверженность Александры Федоровны к родному немецкому языку и литературе, вывезенные ею из Германии, с общеевропейским вниманием к национальным культурам.

Как мы можем предположить, вопрос о занятиях русским языком с Александрой Федоровной изначально был поставлен гораздо более основательно, чем с ее предшественницами. Судя по тому, что уроки продолжались еще в конце 1824 г. и

на них присутствовала Мария Федоровна²², им, действительно, придавалось серьезное значение. После рождения в великокняжеской семье наследника Александра Николаевича, когда для Александра I решился вопрос о передаче престола брату Николаю, обучение русскому языку становится частью формирования образа будущей русской императрицы и, таким образом, еще более важным пунктом официальной программы идеологического строительства.

О том, как понимал свою должность Жуковский, мы можем судить по его достаточно пространственным высказываниям в дневнике и в письмах к А. И. Тургеневу. Рассуждая о том, следует ли ему принимать должность, поэт исходил, в первую очередь, из своих интересов, причем не только чисто материальных (5000 рублей жалованья и дворцовая квартира), но и творческих. Характерно, что преподавание языка он изначально не отделял от занятий словесностью и — от писательского труда. В должности учителя он собирался заниматься своим любимым делом — т.е. собственным творчеством, причем делать это в обществе образованной женщины, иначе говоря, в атмосфере, с его точки зрения, наиболее благоприятной для его музыки:

Работа же *по должности* будет в связи с моими прочими занятиями и вместо того, чтобы им препятствовать, может им способствовать. <...> Иметь в таком занятии (и в любимом занятии) товарищем образованную женщину должно быть наслаждением, а не неволею. Сверх того и потому уже эта должность для меня выгодна, что она *должность* <...>. Надобно только, чтобы обязанность не была для меня рабством и не привязывала меня к чему-нибудь мне несвойственному. В настоящем случае, кажется, этого быть не может. Напротив, здесь много пищи для энтузиазма, для авторского таланта (Письма. С. 178. Выделено нами. — Л. К.).

Таким образом, ни об идеологической составляющей, ни о высокой миссии пока речи не идет. Однако как только мы познакомимся с первыми подготовительными тетрадями Жуковского, то окажется, что уже с первых уроков идеология и цели государственного строительства должны были, по замыслу поэта, вторгнуться в его занятия с царственной ученицей.

Заглянем в тетрадь, озаглавленную «Обыкновенные фразы». Как нам представляется, она составлялась еще до начала

занятий: видимо, Жуковский предполагал, что его уроки начнутся в Петербурге, тогда как реально они начались в Москве, куда великокняжеская чета приехала в конце сентября 1817 г., почти через три месяца после свадьбы. Составленный поэтом текст должен был дать Александре Федоровне опору и для светского диалога, и для официального представительства. Он явно предназначен для заучивания наизусть, о чем прямо говорится — и это входит в стратегию Жуковского. Мы видим, как он опытной рукой начинает конструировать и выстраивать ситуации общения великой княгини с ее новыми соотечественниками, заботясь, чтобы при этом сохранялось впечатление искренности и даже непринужденности. Александра Федоровна должна была, по его плану, не только уверять собеседников в том, что она любит Россию, привержена к вере и мечтает изучить русский язык, но и честно признаваться в том, что в действительности еще не говорит по-русски:

Мне очень приятно с вами познакомиться. — Где вы служите? — Давно ли вы в службе? — Где вы всегда служили, в гвардии или в армии? Когда вы взяли отставку? — Какой теперь имеете вы чин? — Вы конечно были в сражениях? — Были ли вы ранены?

В каком министерстве вы служите? —

Мне приятно с вами познакомиться. — Где вы живете? — Имеете ли вы семейство? — Давно ли вы в Петербурге? — Петербург прекрасный город. — Зимний дворец великолепное здание. — Вид на Неву из окон дворца прекрасный. — Я желала бы видеть Москву. — В Москве более памятников русской старины, чем в Петербурге. — Москва русский город, а Петербург более Европейский. —

Я начала учиться по Русски, но не имела времени выучить много. — Русский язык весьма труден. — Мне было бы приятно говорить с вами по Русски; но еще не могу. — Сожелею <sic!>, что не знаю по Русски. Я буду теперь учиться прилежно чтобы уметь говорить с вами —

— Я люблю русской народ и желаю заслужить любовь его. — Для меня великое счастье принадлежать России. — Я буду любить Россию и буду стараться, чтобы она любила меня. — Прошу вас, добрых, честных русских, любить меня как я всем сердцем обещаю стараться заслужить любовь вашу.

— Домашнее семейство Государя приняло меня с любовью, дай Бог, чтобы и другое семейство его Россия с такою же любовью приняла меня. — Россия теперь мое отечество; я отдаю себя

ей с искреннею, верною любовью — Прошу вас за меня молиться и благословить меня, чтобы моя жизнь была достойна России. — Подкрепите вашими молитвами мое сердечное желание заслужить любовь Русского народа.

Русский народ достоин любви и уважения. <подчеркнутая фраза в рукописи зачеркнута. — Л. К.> Я всем сердцем отдаю себя России и буду заслуживать любовь Русского народа. Эту фразу я выучила наизусть не для того только чтобы сказать ее, но и для того чтобы сделать из нее главное правило жизни. — ²³

Перед нами типичный учебный текст: ситуативные коммуникативные упражнения, основы которых составляют диалоги с достаточно развернутыми монологическими высказываниями. Но в них сразу программируется и «воспитательное» воздействие, формирование определенного мировоззрения: любовь к России, убеждение в том, что Россия — европейская страна, но со своей особой историей (ср. противопоставление Петербурга и Москвы), что царское семейство — образец семейных добродетелей. В дальнейшем московская тема получит интенсивное развитие: Москва как русский город, как колыбель русской истории и русской славы, как родина будущего царя.

Когда начались уроки с Жуковским, великая княгиня была уже беременна, и рождение ребенка в великокняжеской семье именно в Москве было продуманным «сценарием власти». Поэт подхватил этот сюжет и настойчиво развивал как в стихах («Государыне великой княгине Александре Федоровне на рождение в.кн. Александра Николаевича. Послание»), так и в тексте, который должен был стать «визитной карточкой» новой императрицы — в том самом «Подборе фраз для произнесения» 1826 г., упомянутом нами выше:

I

Pour les gens d'église

Phrases generales

Благословите меня.

Прошу вас не забыть меня в своих молитвах.

Давно ли вы в этой Эпархии? (diocese).

Как велика ваша Эпархия?

Много ли монастырей в вашей Эпархии?

Много ли у вас мужских монастырей? Много ли женских монастырей в Эпархии вашей.

У вас есть богатая церква?

Естьли Собор (eglise cathedrale) в вашем городе?
 К какому классу принадлежит ваша Эпархия?
 Естьли здесь семинария?
 Во всяком ли уездном городе есть духовное училище?
 Много ли учащихся в здешней семинарии.
 Много ли здесь духовенства?
 Много ли приходов (paroisse) в здешней губернии.
 В чем состоит доход приходского или сельского священника?
 Занимаются ли сельские священники учением своих прихожан? (paroissien)
 Говорят ли проповеди (sermons) сельские священники?

A Novgorod avec l'Archevev vicair

Вы недавно в этой Эпархии.
 В которой Академии вы воспитывались?
 Я видела перед отъездом вашего митрополита.
 Новгородская Эпархия есть одна из самых древних в России.
 Здесь в городе теперь гораздо менее церквей нежели прежде.
 Многия церкви теперь находятся в окрестности города, а прежде
 оне были в самом городе.
 Вашему предшественнику Митрополиту Евгению мы обязаны
 описанием здешних древностей.
 В Новгороде много замечательнаго.
 Софийский собор есть одна из самых древних русских церквей.
 Какая мощи находятся в Софийском соборе?
 Естьли сдесь (так) гробы князей Руских?
 Какая еще древности находятся в Новгороде.

A l'Archeveque de Twer

Давно ли вы в этой Епархии?
 У вас есть много древних церквей?
 Собор ваш старинный.
 Естьли такое же описание Твери, какое сделал Нову-городу
 Митрополит Евгений?

A Philarete

Мне приятно увидеть вас в Москве, которую люблю особенно.
 Я всегда смотрю на Москву с почтением и благодарностию: она
 колыбель русской державы и моего сына.
 Вы, кажется полюбили Москву и она вас полюбила, но и в Пе-
 тербурге вас помнят.
 Вам должно быть приятно действовать как Архипастырю там, где
 вы получили первое образование.

Сколько огорчений мы испытали прежде нежели сюда приехали. Смерть покойнаго государя была таким неожиданным ударом. Можно сказать, что вся Россия погребала своего Государя. Мы не имели счастья видеть Императрицы Елизаветы Алексеевны. Все последнее время жизни ея было безпрестанное страдание. Она хотела только одного — увидеть Матушку и для этого спешила ехать.

Ея жизнь была нечто совершенное.

После последней ея и общей потери смерть была уже для нее милостию Божиею.

Просите Бога, чтобы даровал Государю силу для Царствования: он это заслуживает ибо искренно желает предать всего себя на пользу народа.

Его царствование началось тяжелым опытом, но это не поколебало его доверенности ко Промыслу.

Крест Царя есть самый тяжелый но мы должны любить крест свой, и донести его туда, куда назначено Богом.

Сына моего ожидает та же тяжелая участь: от отца своего научится он уважать народ русской и любить его.

Нельзя забыть той прекрасной минуты в которую сын мой родился в Москве.

Сын мой принадлежит Москве — он в ней родился; он будет любить ее.

Он будет знать, чем обязана Москве Россия; он будет стараться подражать своим предкам, которыхъ здесь жили для отечества.

II

Pour la noblesse

Как приятно мне опять увидеть себя посреди жителей Москвы.

Москва есть душа России, в ней более нежели где нибудь сохранился истинный дух русской

Москва и для Европы есть город священный: она отдала себя на жертву для общаго спасения.

Сила России началась с Москвою и в ней утвердилась.

Кажется не осталось и следов последняго разорения.

Москва ежегодно украшается, этим обязана она не одному начальству, но и дворянам.

По прежнему ли дворяне любят приезжать на зиму в Москву?

Так же ли многолюдно благородное Собрание, как бывало.

Москва известна своим гостеприимством: иностранцы всегда удивлялись ему.

Это и теперь вероятно не переменялось.

В последнее время Москва доказала свою привязанность ко Государю: она трогательно встретила и проводила тело покойного императора.

Но вместе с Москвою одинаково действовала и вся Россия.

Прошу Московское дворянство (купечество) любить моего сына.

Он еще ребенок, но он уже знает, что Москва его родина.

Его главною и единственною наукою будет знание того, что составляет благо отечества.

В этой науке отец его потщится быть ему наставником и примером.

Для меня есть великое счастье привести сына моего в Москву и познакомить его с местом его рождения.

Он не уедит отсюда не наполнив сердца любовью к Москве и благодарным об ней воспоминанием

Теперь он будет просто ею любоваться, а после история скажет ему, чем Россия обязана Москве.

Прошу вас любить моего сына: он имеет доброе сердце и ум здравый. Воспитание научит его любить Россию, видеть в этом главную свою обязанность, и произведет в нем ревность жить для чести отечества.

К этой цели будет вести его и царствование Отца. Просите Бога чтобы благословил его усилия. Он надеется на содействие своих подданных.

Avec Dmitrief.

NB On peut au reste parler français avec Mr. Dmitrief. Il entrud <видимо, entretient. — Л. К.> parfaitement la langue, mais n'aime à parler qu'en russe.

Вы давно покинули Петербург и живете здесь для себя и для одних друзей своих.

Но у вас много друзей и в Петербурге. Нам было бы приятно вас там опять увидеть.

Вы провели лучшее время жизни в Москве и в Петербурге.

Давно ли были вы на своей родине

Не правда ли, что вы родились в Симбирской губернии, в Сызрани.

Есть ли еще там у вас родные?

Эта сторона замечательна для России, там родились лучшие русские писатели: Карамзин, Державин и вы.

Вы и теперь не забываете поэзии, недавно напечатаны ваши новыя, короткия басни.

Не могу судить об них сама, но я знаю что эти последния ваши произведения достойны первых.

Вы не стареетесь! и доказываете это самым приятным для всех нас образом.

Давно ли имели вы известия о нашем Николае Михайловиче.

Болезнь его всех нас чрезвычайно беспокоит.

Избави Бог нас от несчастья потерять его.

Потери его нельзя заменить ни чем ни для друзей, ни для России.

Он ваш друг с молодых лет, вы знаете цену его сердца.

Он был привязан к покойному Государю и был любим им искренно.

III

Pour les marchands

Я с удовольствием смотрю на Москву, в которой более нежели где нибудь сохранились древние русские обычаи и нравы.

Здесьнее купечество имеет в себе более национального, русского, нежели петербургское, где более иностранцев.

Купечество и торговля много потеряли от разорения Москвы, ибо Москва центр русской торговли.

Теперь, кажется, все пришло в прежний порядок.

Как велико теперь сословие купечества?

Желаю от всего сердца чтобы ваша торговля процветала.

Торговля дает жизнь государству и способствует его благоденствию.

Представляю почтенному московскому купечеству моих детей и прошу чтобы оно их любило.

Особенно представляю моего сына, он московской гражданин и ваш соотечественник.

Прошу вас желать ему успеха в его воспитании, котораго главною целию будет любовь к рускому народу.

Он родился в Кремле; теперь узнает Москву и московский народ и будет любить их²⁴.

Перед нами четко выстроенный «стратегический текст» с ясной направленностью на конкретного адресата (духовенство, дворянство, купечество), а также с демонстрацией благоволения нового монарха к знаковым фигурам предшествующего царствования: архиепископу Филарету (Дроздову) и писателю и экс-министру И. И. Дмитриеву, беседа с которым позволяла удачно ввести еще более знаковое имя Н. М. Карамзина. Нам же это обстоятельство дает возможность уточнить время создания текста: об историографе говорится как о живом, хотя он скончался в Петербурге 22 мая 1826 г., а об императрице Елизавете, умершей 4 мая в Белеве, говорится как о покойной.

Соответственно, текст составлялся Жуковским буквально накануне своего отъезда за границу 12 мая 1826 г., за три месяца до коронационных торжеств, во время которых нужно было произносить эту заготовку. В реальности именно эти фразы так и не были произнесены (потому-то белой автограф и сохранился в архиве поэта). Успел ли Жуковский составить другую шпаргалку, которой Александра Федоровна смогла воспользоваться, мы не знаем, и вряд ли она существенно отличалась от этой. На наш взгляд, это обстоятельство не должно снижать интереса к данному документу, с одной стороны, раскрывающему установки Жуковского-педагога и, с другой, скромные результаты его педагогических усилий.

Александра Федоровна должна была, по плану Жуковского, продемонстрировать свой русский патриотизм, интерес к разным аспектам жизни государства (чего стоит вопрос о доходах приходского сельского священника), осведомленность в историографии (реплика об описании новгородских древностей митрополитом Евгением Болховитиновым) и в тонкостях писательской биографии и литературных новинках. Дмитриеву следовало польстить упоминанием места его рождения, и неважно, что место названо не совсем точно (реально поэт родился в имении близ Сызрани, но в такие тонкости вдаваться было невозможно), а также последних его сочинений. Любопытно звучит признание, вложенное Жуковским в уста своей ученицы: «Не могу судить об них сама, но я знаю что эти последние ваши произведения достойны первых». Комплимент довольно двусмысленный, он скорее мог напомнить Дмитриеву памятный отзыв Карамзина о сочинениях гр. Д. И. Хвостова. Кроме того, получается, что о первых сочинениях поэта Александра Федоровна могла судить сама, а о последних — нет. Здесь Жуковского подвело его всегдашнее стремление выдавать подготовленные высказывания за искреннюю импровизацию.

Особенно интересно организована и идеологически нагружена беседа с митрополитом Филаретом, хранителем тайного завещания Александра I в пользу Николая. Именно в разговоре с ним не обойдены вниманием события 14 декабря и сделан особый акцент на должности монарха: «тяжелый крест», «тяжелая участь», жизнь для отечества, уважение и любовь к сво-

ему народу, служение его пользе. Не менее существенно, что упомянуты и детали биографии самого Филарета, те «огорчения», которые он испытал в результате полемики вокруг деятельности «Библейского общества», одним из лидеров которого он был, и участия в переводе Священного Писания на русский язык, вызвавшего противодействие круга Шишкова и Фотия, но находившего в Жуковском горячего сторонника. В сценарии этой маленькой мизансцены уже как бы заложены намеки на тот высокий статус, который займет Филарет, и на те награды, которые он получит в связи с коронацией Николая: сан митрополита, белый клобук с крестом из драгоценных камней.

Однако было бы ошибкой полагать, что уроки Жуковского состояли из чтения и заучивания идеологически выверенных текстов. Напротив, такие факторы, как сюжетность, занимательность, остроумие и возможности для развития кругозора, весьма учитывались им при отборе текстов. Эта интенция была сформулирована поэтом вскоре после начала занятий с великой княгиней (запись в дневнике от 27 октября 1817 г.):

Я надеюсь со временем сделать уроки свои весьма интересными. Они будут не только со стороны языка ей полезны, но дадут пищу размышлению и подействуют благодетельным образом на сердце²⁵.

Он сам активно переводил подходящие для обучения Александры Федоровны тексты, используя такой проверенный и явно известный ученице источник, как «Детская библиотека» Кампе, а также разные пособия по изучению других иностранных языков, сборники анекдотов и мировую классику (например, «Мещанин во дворянстве» Мольера).

Приведем один из многих примеров такого рода вспомогательных текстов для чтения и перевода:

Один Разбойник, узнавши что Господин N. получивший две тысячи гиней, должен был выехать один из Лондона, дождался его на большой дороге. Государь мой, сказал он ему очень учтиво, у меня есть белый кролик; вы меня очень одолжите естли его купите! — «На что мне твой кролик? Не куплю. Отвечал Путешественник». — Купите! прошу вас он стоит не дорого: 2 тысячи гиней! Деньги у вас в кармане. И разбойник показал пистолет.

Это подействовало. Путешественник отдал свои гиней, взял белого кролика. Прошло шесть лет. Господин N. должен был увидеться в Лондоне с богатым Банкиром. — Входит в его контору и кто же этот Банкир? тот самый с которым он так неприятно познакомился на большой дороге. В шесть лет он нажил большое богатство и пользовался в обществе именем честного человека. Не могу ли переговорить с вами наедине в вашем кабинете сказал ему Г. N. Они вошли в кабинет. Вы меня забыли государь мой, но я вас помню, сказал Г. N. Банкиру. Ваш кролик здоров, и у него теперь много детей но ему очень хочется возвратиться ко старому своему господину. Не угодно ли вам будет его выкупить? Сказав это, Господин N. показал пистолет. — Ваше требование справедливо, ответил Банкир весьма хладнокровно, и вы напрасно показываете мне свой вексель. Деньги, которые имел я удовольствие от вас получить принадлежат вам по праву. Я возвращу вам их сполна. Но я еще обязан вам заплатить и за воспитание моего кролика, которое продолжалось целых шесть лет. Примите эти деньги с моею благодарностию. И Господин N. получил не только свои две тысячи Гиней но и все проценты за шесть лет по расчету²⁶.

Однако просто забавные истории переплетаются у Жуковского с познавательными и назидательными, часто касаясь религиозной тематики, причем мысль о благодетельности веры сопровождается проповедью веротерпимости:

Давид Юм жил в Эдинбурге в новом городе, отделенном от старого топким болотом — Через это болото сделан был мост; но Юм захотел однажды проитти <sic!> по тропинке, проложенной по самому болоту; он пошел, оступился и увяз в грязи. Крик его услышала старушка. Она подошла к нему и Философ начал умолять, что бы она его вытащила. — Да кто ты, спросила старушка. — Я Давид Юм — А! Ты Юм? Сиди же в грязи! Не хочу тебе помогать! Ты богоотступник — «Нет! Нет! ты ошибаешься! Я христианин!» — Увидим! Знаешь ли верую во единого? — Знаю — Читай! — И Юм начал сидя в грязи по уши читать верую во единого, к счастью не ошибаясь ни в одном слове. — Теперь вижу что меня обманули! Тебе можно помочь, сказала старушка и [подала руку] философу руку²⁷.

Грамматика весьма широко представлена в подготовительных материалах Жуковского. Это элементарные практические упражнения по склонению²⁸ и спряжению, по видам глагола и даже по глаголам движения, а также по согласованию и

управлению. Систематически ведется словарная работа (даются целые списки слов с переводом на немецкий и/или на французский). В частности, приведенный выше «идеологический» текст о любви к России имеет и грамматический контекст: вначале дан целый список глаголов²⁹, составлены отдельные фразы с глаголами «быть/бывать», с наречиями и местоимениями.

Однако в бумагах поэта есть и конспект — на русском и французском языках — под названием «Основание фило-соф.<ской> грамMAT.<ики>», начинающийся с утверждения:

Слова, нами употребляемая, суть образы наших мыслей. Они служат для того, чтобы предметы, представшие нашей душе, и наши об них суждения передавать другим³⁰.

М. И. Лекомцева обратила мое внимание на то, что сама идея философской грамматики восходит к знаменитой «Грамматике Пор-Рояля», или «Всеобщей и универсальной грамматике». Возможно, что Жуковский пользовался не самим трудом А. Арно и К. Лансло, а работами их последователей, например, Ш. Дю Марсе, Н. Бозе и др.³¹ После рассуждений о структуре языка вообще у Жуковского следует название раздела: «Основание русской грамматики», и далее — конкретное добавление, касающееся структуры русского предложения, но фактически наблюдения над спецификой русского языка проходят через весь конспект. Сейчас мы не готовы ответить на вопрос, пользовался ли поэт трудами русских последователей «Грамматики Пор-Рояля» И. Рижского, И. Орнатовского³² или Н. Язвицкого³³. Нам важно подчеркнуть, что Жуковский не хочет ограничиться лишь практическими сведениями, а стремится дать своей ученице общее понятие о языке, опираясь на лучшие достижения европейской лингвистики. Язык для Жуковского — это именно «образ мыслей», т.е. определенная картина мира, а также культура страны и ее народа. Ему не безразлично, какой образ России будет складываться у его ученицы через язык и способ его преподавания.

Поэтому естественно, что преподавание языка поэт Жуковский очень быстро (слишком быстро, — хотелось бы добавить) связал с изучением русской литературы, с чтением русских поэтических текстов и даже «Истории государства рос-

сийского» Карамзина. Кроме того, предполагалось и знакомство с историей русской и даже мировой литературы. (Так, напечатанные А. С. Янушкевичем «Выписки из немецкой эстетики и критики»³⁴ также являлись подготовительными материалами к занятиям с Александрой Федоровной — недаром сам Жуковский часто называл их лекциями). Обратим внимание на содержание одной из тетрадей, озаглавленных «Грамматика русского языка»³⁵. На обороте обложки тетради находится следующий список:

Прозаики

	Кантемир
Ломоносов	Ломоносов
Карамзин	Хемницер
Ф. Визин	Державин
Качановск.<ий>	Петров
Муравьев	Богданович
Батюшков	Ф. Визин
	Дмитриев
	Карамзин
	Крылов
	Батюшков
	Вяземский
	Озеров
	Катенин

Далее следует изложение системы и методов преподавания, принятых Жуковским. Сперва перечисляются аспекты изучения языка:

1. Выговор.
2. Разговор.
3. Правописание.
4. Грамматика.
5. Слог. / Литература /³⁶

Затем следует пояснение каждого из пунктов, из которых становится ясно, сколь тщательно Жуковский изучал принятые в то время пособия и методики преподавания языка, а также то, что он опирался на немецкую традицию:

1. Выговор.

Чтение — явственность: с выражением, чтение письменного. — Замечания грамматические во время чтения. (а)

2. Разговор. (Sutz. Methodenbach)

Безпрестанное упражнение в разговоре. — 1) Учение наизусть сцен и басен. Рассказ простой выученного. — 2) Чтение анекдотов и рассказов. — 3) Чтение в слух и рассказ прочитанного. — 4) Чтение с данными словами и рассказ <сверху над словом «рассказ» надписано: «вопросы». — Л. К.> вопросы о прочитанном. — 5) Рассказ маленьких анекдотов и потом возвратный рассказ. 6) Фразы и слова. 1) Moliere. Engel. Kotzebue. Fenelon. M-e Genlis 2) Крылов. Обр.<азцовые> сочин.<ения> 3) Paris et ses environs. Mozin anecdotes. Anecdoten Almanach.

3. Правописание. Диктованье. Взаимная поправка. Замечанье ошибок и оставленье их на поправку. После грамматики общия правила правописания с начала одна рутина <? последнее слово нрзб.>. Поправление фальшиво написанного.

4. Грамматика. Versuch eines socratichen Unterrichts in der deutsch<en> Sprache I. Heinrich

Theod. von Heinius Adelung<'s> Auszug aus dem deuts.<chen> Sprachkurs.<'>

(Meierotto latheinische Grammatik).

Синтетическая метода с Аналитической.

Предложить с начала правила; повторить предложенное вопросами и применить к примерам. Грамматическия примеры.

а) предварительное ученье при чтении. Произведение слов. Замечание существит.<ельных> и прилагател.<ьных> Существительныя с существ.<ительными>, и с прилагателън.<ыми> и с глаголами. — Составление иных речений. — Классификация слов.

в) ученье наизусть. Склонение, спряжение. Числ.<ительные> местоимения. — Ежедневное склонение и спряжение.

с) предложение правил с философическою грамматикою

д) Анализ

5. Слог.

1) 1) во время грамматического ученья.

Образование предложений. — Инверсии. — Стихи в прозу —

2) Перевод — с таблицами. Kinderbuchlein.

3) Сочинение. Написание рассказанного. Написание прочитанного. Описание виденного. Маленькия письма. — Слова для составления фраз.

2) 1) Описание окружающ.<их> предметов. Горницы. Эстампов. Природы.

2. Рассказ. Сокращение читанного исторически.

Сцены из истории

Рассказ театр.<альных> пиесы.

3. Перевод от легкого к тяжелому. — (D'ausnoy neueste deutsche Chrestomathie.

Handbuch der fr.<anzösischen> Sprache.

Handbuch der Eng.<lischen> Sprache von Idcher und Nort.)

4. Письма (Hallischer Briefsteller. Tauffert)

5. Роман в Письмах или Путешествие.

Описание своей молодости —

Пояснения. Не одно замеч.<ание> ошибок но и исключение — заставляя угадывать ошибки.

Напоминание о правилах. Phandenbergers Magazin von Aufgaben zu <den> Aufsätzen

<?нрзб.>

Списание начисто после поправок.

Орфографическая поправки. Грамматическая — Эстетическая (разные места)³⁷.

Это, с нашей точки зрения, очень важный источник для изучения педагогики Жуковского — преподавателя русского языка. Во-первых, совершенно очевидно, что перед нами — продуманная система, опирающаяся на европейский опыт, где сочетаются разные методы, причем изучению грамматики уделяется большое внимание. Во-вторых, грамматика рассматривается здесь не как самоцель, а как путь к формированию «слога» — способности творческого использования языка на разных уровнях, причем как в устной, так и в письменной форме. До последнего своего пункта — литературы — Жуковский в этом описании не дошел, однако перечень авторов, записанный на обложке тетради, весьма красноречив.

В другом месте есть запись, которая уточняет только что рассмотренную:

Переводы. — Чтение — учение наизусть.

Сочинение на заданные слова и после чтения.

Разказ после чтения.

Грамматика и фразы.

Анализ, склонения, спряжения.

Письма.

Выбор лучших мест стихов и прозы.

Стихотвор.<ения>. Иоанна. <Граф>Гапсбург.<ский> etc.

Чтение Истории Кар.<амзина>³⁸

Есть еще уточнение в другой тетради:

Грамматика
 Синтаксис. — Сочинение
 История Р.<усского> Языка.
 Обзорение русской словесности
 прозаики
 поэты³⁹.

Полагаем, что список подразумеваемых здесь прозаиков и поэтов был приведен выше.

Поскольку Жуковский имел привычку многократно переписывать с уточнениями свои планы и проекты, то среди записей есть и своего рода учебный план (или программа) занятий с Александрой Федоровной, рассчитанный на четыре года:

План общий

1. курс. Грамматика = правила
 Перевод = примен.<ение> правил, слов
 Разговор = произношен.<ие>
 Письмо = правопис.<ание>, составление речей
 Чтение = произношение
 Фразы = разговоры
2. — (курс) Переводы трудные = слог
 Анализы трудн.<ные> = правила
 Разговор
 Чтение
3. — Легкия сочинения
 выписки из Ист.<ории> Карамзина
 сочинение ист. <?> повестей
 Перевод трудн.<ых>
 Чтение поэтов легк.<их>
4. — Сочинения и переводы трудныя
 Чтение трудных поэтов
 История словесности русской.
 Чтение Слав.<янских> книг⁴⁰.

И далее следует уточнение к программе первого курса:

Грамматика
 предлож.<ение> правила
 приискание и записание примера
 Склонения
 существ.<ительных> отдельно
 существ.<ительных> с прилагат.<ельными>

- существ.<ительных> с прил.<агательными> и числит.<ельными>
- существ.<ительных> с прил.<агательными> числ.<ительными> и местоим.<ениями>
- Спряжения
- отдельных простых глаголов
- отдельных сложных
- в соединении
- Анализ
- постепенный — Карамзина
- грамматический письменно
- синтаксический словесно
- Переводы
- с рускаго
- слова с номерами
- поправление — письменно
- грамматические ошибки черными черн.<илами> на листках <? последнее слово нрзб.>
- ошибки в слоге красными на листках <? последнее слово нрзб.>
- правописание
- поправление словесное
- переписыванье
- Разговор
- Разказ переведеннаго
- Разказ читаннаго (Paris)
- Разказ по картинам
- Слова
- Письмо
- Диктованье стихов с произ.<ношением>
- Взаимная поправка — ударения
- Перевод
- Фразы
- Сочинение
- Ученье наизусть⁴¹.

Жуковский не только писал «перспективные» планы и программы, но тщательно готовился к конкретным урокам. Существует множество записей, демонстрирующих ход их проведения. В конце 1817 – начале 1818 гг. в Москве в занятиях принимал участие некий Фридрих, т.е. старший брат Александры Федоровны — принц Фридрих Вильгельм, будущий прусский король. Вот пример плана такого совместного урока:

Спросить

Продиктовать

Мне попр.<авлять> — им читать

В.<еликой> к.<нягине> попр.<авлять> Фридр.<иха> —
Фридр.<иху> чит.<ать>

В.<еликой> к.<нягине> чит.<ать> — Фридр. перев.<одить>
с лексик.<оном>

В.<еликой> к.<нягине> перев.<одить> на фр.<анцузский> —
Фридр.<иху> на руск.<ий>

Фридр.<иху> попр.<лять> свое — в.<еликой> к.<нягине> пе-
рев.<одить> на руск.<ий>⁴² —

такого рода записи повторяются обычно после фрагментов учебных текстов (тексты разделены на «порции», видимо, соответствовавшие уроку).

В планы Жуковского входило и издание специальных учебных пособий. Альманах «Для немногих» — это часть его педагогического проекта, однако на этом аспекте мы сейчас останавливаться не будем. На упоминание описаний картин или же путешествий (т.е., конечно, описаний путешествий) как пунктов программы языкового обучения следует обратить особое внимание. Они бросают новый свет на такие статьи Жуковского, как «Рафаэлева «Мадонна», «Путешествие по Саксонской Швейцарии» (и позднейшие «Очерки Швеции»). Но имелись и проспекты пособий для начального обучения⁴³.

Подводя итоги, можно сказать, что Жуковский отнесся к делу преподавания русского языка Александре Федоровне со всей серьезностью, вложив в это дело много времени, сил и того «энтузиазма», о котором он писал А. Тургеневу.

Пора теперь вернуться к поставленному нами вопросу: почему же результаты оставляли желать лучшего?

Планы Жуковского, включая темпы их проведения в жизнь, явно не соответствовали ни обстоятельствам жизни (придворная и семейная жизнь, светские и представительские функции), ни характеру его ученицы. Здесь сказались и склонность поэта к идеализации, и его преподавательская неопытность. Ведь перед тем, как приступить к своим обязанностям, он сам сомневался в своих педагогических возможностях:

Довольно ли иметь стихотворный талант и быть хорошим писателем, чтобы учить, как должно, языку своему? <...> Искусство учить не требует ли особенного навыка, особенного дарования? (Письма. С. 178).

Сомнения оказались не беспочвенными. Жуковский явно выдавал желаемое за действительное, когда уже в середине февраля 1818 г. с восторгом писал А. Тургеневу:

Моя ученица учится прилежно. Переводит мои Русские стихи в Русскую прозу⁴⁴ и свою Русскую прозу в Немецкую; переводит с лексиконом письма Карамзина <конечно, «Письма русского путешественника». — Л. К.>; поет мои песни и очень прилежна (Письма. С. 187–189).

Представить себе, чтобы за четыре месяца Александра Федоровна могла овладеть русским языком настолько, чтобы читать и переводить, пусть со словарем, Карамзина и стихи Жуковского, означало бы заразиться утопизмом восторженного почитателя своей царственной ученицы.

Правда, справедливости ради, упомянем о том, что Жуковский не был первым учителем русского языка у Александры Федоровны. Еще до приезда в Россию, став невестой русского великого князя, она более года обучалась русскому языку в Берлине у протоиерея Николая Музовского, который одновременно должен был наставить ее и в вероучительных вопросах, приготовив к переходу в православие⁴⁵. Отметим, кстати, что и о Музовском Александра Федоровна отзывалась критически, полагая, что не такой учитель должен был быть ей послан⁴⁶. О том, что он обучал ее русскому языку, она и вовсе не упоминает, что еще не доказывает, что соответствующих уроков не было. Разумеется, Жуковский был осведомлен о том, что его ученица уже должна была освоить азы русского языка и что ему не надо, как когда-то М. Н. Муравьеву, наставнику великой княгини Елизаветы Алексеевны, обучать свою ученицу русскому алфавиту и произношению⁴⁷. С учетом этого обстоятельства, планы Жуковского выглядят более реалистичными, чем кажется при первом приближении, и все же они явно далеко обгоняли возможности царственной ученицы.

Жуковский видел в Александре Федоровне гения чистой красоты — и был, наверное, не так не прав, Александра Федоров-

на была действительно красива. Однако он явно ошибался, когда писал: «Она пленяла красотой, / Своей не зная красоты» («Явление поэзии в виде Лалла Рук») или видел в ее чертах «глубокость чувства» («Лалла Рук»). Характер Александры Федоровны прекрасно вырисовывается в ее мемуарах. Напомним в ее изложении один эпизод, который относится к тому же 1818 г., что и письмо Жуковского, а именно к концу лета, когда Александра Федоровна с Николаем Павловичем представляли в Петербурге всю императорскую семью:

Первый случай, когда мы принесли себя в жертву отечеству, был день св. Александра Невского; в тот день мы присутствовали в полном параде на архиерейской службе и на завтраке у митрополита. <...> Помню, что я испугалась собственного лица, по возвращении с этой утомительной церемонии. Завитые мои волосы совсем распустились, я была мертвенно бледна и вовсе не интересна в розовом глазетовом сарафане с током, шитым серебром, на голове⁴⁸.

По тому, какие детали своего туалета и облика она помнит и считает нужным воспроизвести через 30 лет, видно, что именно это интересует ее всерьез и по-настоящему, а вовсе не уроки Жуковского, о которых она едва упоминает.

Сказанное иллюстрирует и архив императрицы Александры Федоровны в ГАРФ^е. Богатейший архивный фонд Зимнего дворца наглядно свидетельствует о том, насколько серьезно относились в царской семье к делу воспитания и образования. На фоне прекрасной сохранности всего архива особенно выделяется то обстоятельство, что материалы, связанные с обучением Александры Федоровны, полностью отсутствуют. Напрашивается единственное объяснение — она их попросту не сохранила. При этом она тщательно сберегла письма Жуковского к ней, а также стихи, ей посвященные. Система приоритетов вполне однозначна: скучная педагогика была сразу вычеркнута из памяти, а то, что отвечало ее душевным потребностям, было ей дорого и, конечно же, льстило ее самолюбию, хранилось. Итак, подтвердилось, что царственная ученица не слишком интересовалась уроками своего «поэтического» учителя.

Обучение — это, как известно, процесс взаимодействия учителя и ученика. В случае Жуковского и Александры Федоров-

ны подлинного взаимодействия явно не получилось, и «виноваты» в этом обе стороны.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ К сожалению, многочисленные работы, касающиеся этого педагогического проекта Жуковского, носят, в основном, апологетический, а не аналитический характер. См., напр.: *Михневич А.* Жуковский как педагог // Педагогический сборник. 1902. № 12. С. 361–389; *Степанов Н. П.* Жуковский как наставник Царя-Освободителя. СПб., 1902. Современная книга Бориса Носика «Царский наставник» представляет собой, как явствует и из подзаголовка, беллетризованную биографию Жуковского. См.: *Носик Б.* Царский наставник: Роман о Жуковском в двух частях с двумя послесловиями. М., 2001.
- ² См.: *Жуковский В. А.* Из дневников 1827–1840 гг. / Публ., вступ. и прим. А. С. Янушкевича // Наше наследие. 1994. № 32. См. также: *Киселева Л. Н.* «Сердцем и мыслию верный вам Жуковский» // Феномен русской классики: Сб. ст. Томск, 2004. С. 76–83.
- ³ Воспоминания императрицы Александры Федоровны // Александр Второй: Воспоминания. Дневники. СПб., 1995. С. 45. Перепеч. из: Русская старина. 1896. Окт.
- ⁴ См.: РО РНБ. Ф. 286. В. А. Жуковский. Оп. 2. Ед. хр. 235. Далее ссылки на это архивное собрание будут даваться в сокращенном виде: РО РНБ. Оп. Ед. хр.
- ⁵ Воспоминания императрицы Александры Федоровны // Александр Второй: Воспоминания. Дневники. С. 45.
- ⁶ В. А. Жуковский в воспоминаниях современников. М., 1999. С. 349–350.
- ⁷ Понятно, что существовали и чистовые рукописи, которые оставались у Александры Федоровны. Они не сохранились, о чем будет сказано ниже.
- ⁸ Письма В. А. Жуковского к Александру Ивановичу Тургеневу. М., 1895. С. 177. Далее ссылки будут даваться в круглых скобках в тексте: (Письма. С.).
- ⁹ Сочинения Екатерины II. М., 1990. С. 29.
- ¹⁰ Цит. по: *Шумигорский Е. С.* Императрица Мария Феодоровна (1759–1828), Ея биография. СПб., 1892. С. 93.
- ¹¹ Учебных материалов М. Н. Муравьева отчасти касалась в своих содержательных работах Лаура Росси. См.: Западноевропейская культура в педагогической прозе Михаила Муравьева (1787–93) //

- Reflections on Russia in the Eighteenth Century. Köln; Weimar; Wien, 2001. P. 315–321; Сентиментальная проза М. Н. Муравьева (Новые материалы) // XVIII век. СПб., 1995. Вып. 19. С. 114–146; В поисках неизвестного произведения Михаила Муравьева // Рукописи. Редкие издания. Архивы: Из фондов библиотеки Московского университета. М., 1997. С. 127–142.
- ¹² ГАРФ. Ф. 728. Зимний дворец. Оп. 1. Кн. 2. Ед. хр. 1366.
- ¹³ Там же. Л. 80.
- ¹⁴ Там же.
- ¹⁵ Ср.: <Язвцикий Н.> Механизм, или Стопосложение Российскаго стихотворства, изданный для воспитанников Санкт-петербургской Губернской гимназии. СПб.: в типографии Ф. Дрехслера, 1810. 89 с.
- ¹⁶ <Язвцикий Н.> Введение в науку стихотворства, или Разсуждение о начале поэзии вообще, и краткое повествование восточнаго еврейскаго, греческаго, римскаго, древняго и средняго Российскаго стихотворства. СПб.: в медицинской типографии, 1811. С. 1 (всего в книге 127 с.).
- ¹⁷ См.: ГАРФ. Ф. 728. Оп. 1. Кн. 2. Ед. хр. 1366. Л. 181. Ср.: Всеобщая философская грамматика, изданная Николаем Язвциким. СПб.: при Императорской Академии Наук, 1810. 138 с.
- ¹⁸ См.: Записки по статистике Российскаго государства. (Курс пройденный имп. Елисаветою Алексеевною) // ГАРФ. Ф. 728. Оп. 1. Кн. 2. Ед. хр. 1367.
- ¹⁹ Там же. Л. 43–45.
- ²⁰ Интересно было бы проследить, в этой связи, динамику литературных вечеров в Павловске. При первом приближении к проблеме представляется, что с 1813 г. они учащаются и демонстрируют усилившийся интерес к русской словесности — но, возможно, это и не так. Вообще тема патронажных акций двора по отношению к русским писателям пока еще мало интересовала исследователей.
- ²¹ См.: *Зейдлиц К. К.* Жизнь и поэзия В. А. Жуковского: 1783–1852. СПб., 1883. С. 114.
- ²² «В субботу мне нельзя приехать в Царское Село: Государыня приедет на мою лекцию», — пишет Жуковский А. И. Тургеневу в это время (Письма. С. 197). Роль Марии Федоровны далеко не случайна. По предположению А. Л. Осповата, своего третьего сына Николая она прочила в императоры еще задолго до того, как такая идея закрепилась в сознании его старшего брата, Александра I (эту догадку мы можем подтвердить педагогическими материалами, связанными с обучением Николая, чему хотим посвятить специальную работу). Таким образом, в своей невестке

Мария Федоровна сразу же видела будущую императрицу и следила за ее подготовкой к этой роли.

- ²³ Тетрадь с упражнениями в русском разговорном языке, составленными для занятий с вел. кн. Александрой Федоровной // РО РНБ. Оп. 1. Ед. хр. 97. Л. 3–4.
- ²⁴ РО РНБ. Оп. 2. Ед. хр. 235. Л. 1–8. Знаки ударения, проставленные на каждом слове, опущены.
- ²⁵ Дневники В. А. Жуковского. СПб., 1903. С. 54.
- ²⁶ Жуковский В. А. «Практическая тетрадь». Упражнения, составленные для занятий с вел. кн. Александрой Федоровной // РО РНБ. Оп. 1. Ед. хр. 95. Л. 2–2 об. Над многими словами красными чернилами надписан французский перевод.
- ²⁷ Жуковский В. А. Тетрадь с текстами для переводов. Составлена для занятий с вел. кн. Александрой Федоровной // РО РНБ. Оп. 1. Ед. хр. 98. Л. 6 об. Слово «подала» зачеркнуто, а слово «руку» повторено дважды.
- ²⁸ Например, ученице предлагалось склонять следующие слова и словосочетания: гвардейская рота; пуля; семь пуль; прекрасный мужчина; блестящая сцена; новая пьеса; наказанная грубость (Жуковский В. А. Тетрадь с текстами для переводов. Составлена для занятий с вел. кн. Александрой Федоровной // РО РНБ. Оп. 1. Ед. хр. 96. Л. 12). Слова обычно подбирались из соответствующего текста, предполагавшегося к изучению на уроке.
- ²⁹ Список глаголов: «Болезь <или> болтать (?) — Л. К.>. Брать. Видеть. Вставать. Ходить. Итти. Ехать. Говорить. Давать. Делать. Жить. Звать. Иметь. Искать. Любить. Находить. Ждать. Отвечать. Думать. Писать. Помнить. Приходить. Просить. Сидеть. Сказывать. Слушать. Смотреть. Становиться. Судить. Увидеть. Узнавать. Ходить. Хотеть. Читать» (Жуковский В. А. «Обыкновенные фразы»). Тетрадь с упражнениями в русском разговорном языке, составленными для занятий с вел. кн. Александрой Федоровной // РО РНБ. Оп. 1. Ед. хр. 97. Л. 1).
- ³⁰ Жуковский В. А. Грамматика русского языка. Краткий конспект, составленный для занятий с вел. кн. Александрой Федоровной // РО РНБ. Оп. 1. Ед. хр. 91–2. Л. 1 об.
- ³¹ См.: Маслов Ю. С. О «Грамматике Пор-Рояля» и ее месте в истории языкознания // Арно А., Лансло К. Всеобщая рациональная грамматика (Грамматика Пор-Рояля). Л., 1991. С. 9.
- ³² См.: Там же.
- ³³ Бокадорова Н. Ю. Традиция издания и комментирования «Грамматики Пор-Рояля» во Франции // Арно А., Лансло К. Граммати-

- ка общая и рациональная, содержащая основы искусства речи... М., 1990. С. 244.
- ³⁴ Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Томск, 1984. Ч. 2. С. 203–225; *Жуковский В. А.* Эстетика и критика. М., 1985.
- ³⁵ *Жуковский В. А.* Грамматика русского языка. Краткий конспект, составленный для занятий с вел. кн. Александрой Федоровной // РО РНБ. Оп. 1. Ед. хр. 91–3.
- ³⁶ Там же. Л. 1 об.
- ³⁷ Там же.
- ³⁸ *Жуковский В. А.* Тетрадь с текстами для переводов. Составлена для занятий с вел. кн. Александрой Федоровной // РО РНБ. Оп. 1. Ед. хр. 98. Л. 1 об.
- ³⁹ *Жуковский В. А.* Грамматика русского языка. Краткий конспект, составленный для занятий с вел. кн. Александрой Федоровной // РО РНБ. Оп. 1. Ед. хр. 91–2. Л. 1.
- ⁴⁰ *Жуковский В. А.* “Traductions”. Тетрадь с планами занятий и текстами для переводов с русского языка // РО РНБ. Оп. 1. Ед. хр. 93. Л. 2.
- ⁴¹ Там же. Л. 2–2 об.
- ⁴² *Жуковский В. А.* Тетрадь с текстами для переводов. Составлена для занятий с вел. кн. Александрой Федоровной // РО РНБ. Оп. 1. Ед. хр. 98. Л. 3 об.
- ⁴³ В той же тетрадке “Traductions”, вслед за программой первого курса, Жуковский записал проспект четырех книжек, основанных на «Детской библиотеке» Кампе (РО РНБ. Оп. 1. Ед. хр. 93. Л. 2 об. – 3 об.), с указанием этого источника, а также некоторых имен авторов и жанров, отобранных для перевода: Гримм, Мисс Эджворт, Гердер, Библейские повести, сказки. Далее следуют сами тексты, в основном, для второй книжки: «Соловей в клетке», «Бесплодное дерево», «Насекомое и ворона», «Бык и собака», «Терновник и фиговое дерево», «Черепашка и утка», «Рысь и крот», «Орел и черепаха», «Лягушка и угорь» (См.: Там же. Л. 3 об. – 8 об.).
- ⁴⁴ Приведем забавный пример достаточно бесплодных усилий самого Жуковского по переводу собственных стихов в прозу, сопровождавшийся также переводом каждого абзаца на немецкий язык (его мы опускаем): «Один раз в Крещенский вечерок де-вушки гадали: сняв с ноги башмачок, бросали его за ворота; по-лоли снег; слушали под окном; кормили счетным зерном курицу; топили ярый воск; клали золотой перстень, изумрудная серьги в чашу с чистою водою; разстилали белый плат и пели в лад над чашей подблюдная песенки.

Тускло светится луна в сумерке тумана, молчалива и грустна милая Светлана. “Что с тобой подруженька? вымолви словечко! Слушай круговой песни; вынь себе колечко. Ты Красавец кузнец, ск.<уй> мне злат и нов венец, скуй златое кольцо. Мне венчаться тем венцом, обручаться тем кольцом при святом налое”» (*Жуковский В. А.* Тетрадь с текстами для переводов. Составлена для занятий с вел. кн. Александрой Федоровной // РО РНБ. Оп. 1. Ед. хр. 96. Л. 3–3 об.). Соответствующие занятия должны были состояться 10 и 12 октября 1818 г.

⁴⁵ См.: *Шильдер Н.* Император Николай Первый: Его жизнь и царствование. М., 1996. Кн. 1. С. 65.

⁴⁶ Ср. рассказ Александры Федоровны о своем переходе в православие и первом причастии: «Священник Муссовский, знакомивший меня с догматами греческой церкви. <...> был прекрасный человек, но далеко не красноречив на немецком языке. Не такой человек был нужен, чтобы пролить мир в мою душу» (Воспоминания императрицы Александры Федоровны // Александр Второй: Воспоминания. Дневники. С. 40). Ср. отзыв очевидца о событиях 22.06.1817 г.: «После парада я проводил великаго князя и его невесту в назначенныя для нея комнаты, где ожидал ее законоучитель Музовской, в черной одежде, в белом галстукe и без бороды; трудно было признать в нем нашего православнаго священника. Он постоянно должен был находиться в приемной принцессы, чтобы, пользуясь каждым свободным часом, помогать ей выучить наизусть символ веры, который она должна была произнести при обряде миропомазания» (*Дараган П. М.* Воспоминания перваго камер-пажа великой княгини (императрицы) Александры Федоровны (1817–1819) // *Русская старина.* 1875. № 4. С. 787). Понятно, что в Берлине принцесса Шарлотта не слишком далеко продвинулась по пути освоения русского языка и основ православной веры. Нельзя не заметить, что ее отзыв о законоучителе строится по той же модели, что и отзыв о Жуковском: хороший человек, но плохой учитель.

⁴⁷ Эти замечательные материалы имеются в упомянутом выше архиве Елизаветы Алексеевны: ГАРФ. Ф. 728. Оп. 1. Кн. 2. Ед. хр. 1366. Л. 66–70.

⁴⁸ *Русская старина.* 1896. Окт. С. 45.

В. А. ЖУКОВСКИЙ И ФРАНЦУЗСКИЕ МЕМУАРЫ ПРИ ДВОРЕ НИКОЛАЯ I (1828–1837).

Контекст чтения и его интерпретация

ДАМИАНО РЕБЕККИНИ

Жуковский — читатель французских мемуаров

С 1828 г. В. А. Жуковский живет в Шепелевском дворце, при Зимнем дворце, где занимается с наследником Александром Николаевичем. В это время он неоднократно пользуется книгами из библиотеки Александра Николаевича, многие из которых были куплены им самым за границей. Как явствует из каталога библиотеки, это не только книги, необходимые для занятий с наследником, но и те, которые интересуют его лично¹. Среди них можно выделить ряд мемуаров на французском языке, которые отсутствуют в его личной библиотеке и которые, видимо, привлекают его внимание².

4 июня 1828 г. Жуковский просит у Флориана Жилия, библиотекаря Александра Николаевича, пять томов воспоминаний Тьебо о прусском дворе Фридриха Великого³. 15 апреля 1829 г. он заказывает мемуары Михаила Огинского о польском восстании 1794 г. 21 августа — 5-й и 6-й тома воспоминаний Буррьенна о жизни Наполеона⁴. 7 ноября берет три разных книги мемуаров о французской революции — второй том воспоминаний мадам де Кампан, первый том воспоминаний о сентябрьских событиях 1792 г. и один том воспоминаний Клерис⁵. 6 января 1831 г. Жуковский берет из библиотеки мемуары графа Модена, а 16 ноября опять заказывает десять томов воспоминаний Буррьенна⁶. После возвращения из европейской поездки 1832–1833 г. поэт в начале июня 1834 г. заказывает из библиотеки мемуары Сепора⁷. 20 января 1835 г. он обращается к мемуарам Брауна о шведских и датских дворах⁸. 22 ноября того же года берет 8 томов известных мемуаров о Наполеоне Ласказа⁹.

Как Жуковский читает эти труды? Какое место они занимают в его интеллектуальной жизни конца 20-х – начала 30-х гг.? И вообще, какое место занимает чтение мемуаров в жизни придворного человека 30-х гг. XIX в.? Цель настоящей работы — восстановить контекст чтения мемуаров Жуковским и попытаться его интерпретировать. Нам кажется, что только реконструкция контекста чтения может помочь ответить на поставленные нами вопросы. Тем более, что восприятие мемуарного текста, в отличие от других художественных текстов, в большей мере определено контекстом чтения читателя, чем структурными особенностями произведения. Сначала мы остановимся лишь на одном мемуарном тексте, воспоминаниях личного секретаря Наполеона Буррьенна, на которые Жуковский, видимо, обратил особое внимание.

Воспоминания Буррьенна в контексте придворного общества

В начале 1829 г. публикация мемуаров личного секретаря Наполеона Буррьенна была культурным событием не только для французской публики, но и для всей Европы. При дворе Николая I эти мемуары пользуются особым успехом. 21 августа 1829 г. Жуковский первым берет пятый и шестой тома воспоминаний. В тот же день Карл Карлович Мердер, воспитатель Александра Николаевича, заказывает два других тома¹⁰. С этого момента мемуары Буррьенна непрерывно переходят из рук в руки придворных читателей. В ноябре полковник Генке (Th. Hänke) берет первые тома¹¹, в марте 1830 г. мадам Мердер просит те же тома. В мае мадам Баранова, воспитательница великой княжны Марии Николаевны и подруга императрицы Александры Федоровны, берет еще два тома¹². В мае Рейнхольд просит девять томов¹³. В конце сентября В. Эртель, преподаватель немецкого языка и истории искусств великих князей, заказывает первые шесть томов¹⁴. В 1831 г. воспоминания Буррьенна просят Бэлиг, мадам Мердер и опять Жуковский, который в ноябре берет все тома, и т.д.¹⁵ Таким образом, на первый взгляд, интерес Жуковского вписывается в общий фон читательских интересов императорского двора.

Этот интерес к мемуарам Буррьенна не удивителен. В воспоминаниях личного секретаря Наполеона живо представлена не только жизнь и карьера императора, но и особен-

ности его личности. В отличие от мемуаров Ласказа, которые сыграли важную роль в мифологизации Наполеона в начале 1820-х гг., в мемуарах Буррьенна акцентируются слабости его характера. Отдавая должное его военному гению и всегда сохраняя объективный тон, Буррьенн чаще останавливается на цинизме, прагматичности и беспринципности императора. В многочисленных эпизодах его личной жизни он подчеркивает его вспыльчивость и высокомерие. Воспоминания Буррьенна написаны во второй половине 20-х гг. и являются результатом новой политической обстановки, в формировании которой автор принял активное участие на стороне Людовика XVIII. Таким образом, они являются противовесом труду Ласказа и отчасти способствуют демифологизации образа Наполеона в 1830-е гг.

Хотя воспоминания Буррьенна вообще пользовались успехом у русской аристократии, поражает увлеченность двора этой книгой. В течение нескольких лет она была постоянно на руках у читателей.

Придворные читатели не только обменивались друг с другом разными томами, но и читали их совместно¹⁶. На основании каталога библиотеки, который отражает читательские интересы большей части двора (более 80 читателей), за исключением императора, мемуары Буррьенна были самой читаемой книгой при дворе в 30-х гг.¹⁷ В течение 9 лет они заказывались 14 раз 10 читателями. Они были предметом разговоров, частью общего обсуждения в придворных кругах. Возникает вопрос: что именно интересовало в них придворных читателей? И интересовало ли Жуковского то же самое, что привлекало Генке, мадам Баранову или мадам Мердер?

Текст в контексте чтения читателя

Как нам кажется, картина прочитанных читателем книг может помочь в анализе восприятия отдельного произведения. Она восстанавливает общий интерпретационный фон, на который текст в определенный период проецируется. Посмотрим, например, какие книги интересуют Жуковского во время чтения воспоминаний Буррьенна.

15 июля 1829 г., то есть почти за месяц до книги Буррьенна, Жуковский заказывает из библиотеки вместе с «Историей»

Геродота ряд работ, посвященных всеобщей истории: *Grundriss der allgemeinen Geschichte* Вахсмута, пятнадцатый том *Historische Werke* Геерена, том немецкого исторического журнала и т.д.¹⁸ 12-го августа он просит вместе с трагедиями Вольтера и Корнеля труды Виктора Кузена об истории философии и, в частности, об истории философии XVIII в.¹⁹ 21 августа он заказывает воспоминания Буррьенна и сразу после этого 11 сентября просит *Cours d'histoire moderne* Ф. Гизо²⁰. Вполне возможно, что эти книги отвечали специальным интересам поэта. Однако несомненно, что при чтении Буррьенна упомянутые работы находились в поле его зрения.

Несколько иная картина нам представляется при анализе книг, взятых вместе с мемуарами Буррьенна другими читателями. Полковник Генке за месяц до Буррьенна заказывал из библиотеки труд Норвинса *Histoire de Napoléon* и два тома военного журнала *Journal des sciences militaires*²¹. При этом он взял только первые два тома мемуаров Буррьенна, где речь идет в основном о первых военных кампаниях Наполеона в Италии и в Египте. Мадам Баранова почти одновременно с мемуарами Буррьенна читает большое количество легких современных комедий и водевилей Е. Скриба, прозу Цшокке и популярнейшие тогда мемуары управляющего дворца Наполеона Боссе *Mémoires anecdotiques sur l'intérieur du Palais*²². Мадам Мердер, англичанка С. Оксфорд, первый раз читает мемуары Буррьенна сразу после двух романов В. Скотта и вместе с известными мемуарами Брауна, а второй раз одновременно с другими романами В. Скотта²³.

Таким образом, Жуковский читает мемуары Буррьенна в совсем ином интерпретационном контексте, чем другие придворные читатели. Генке читал Буррьенна в связи со своими военными интересами и, видимо, с этой точки зрения книга не вполне удовлетворяла его, поэтому он заказывает только первые два тома. Мадам Баранова и мадам Мердер читали Буррьенна вместе с другими скандальными мемуарами, романами и пьесами. Их интерес к Буррьенну соединялся с увлечением художественной литературой. Жуковский, наоборот, читает Буррьенна на фоне своего интереса к всеобщей истории и философии истории²⁴.

Картина взятых читателями книг, однако, не помогает нам выявить, как воспринимается ими мемуарный жанр и исторические события, в нем отраженные. Для этого нужно расширить анализ и рассмотреть общий круг чтения придворных читателей.

Круг чтения придворных читателей и восприятие мемуарного жанра

Восприятие определенного жанра во многом зависит от круга чтения читателя, который определяет знание читателем специфических жанровых черт, и общих черт жанровой системы, к которой он относит то или иное произведение. Круг чтения Жуковского и круг чтения придворных читателей 30-х гг. сильно отличаются друг от друга. В интеллектуальной жизни Жуковского чтение мемуаров составляет лишь маленькую часть, наряду с изучением общих исторических и философских работ, с его творческой, переводческой и преподавательской деятельностью²⁵. В жизни же придворного читателя чтение мемуаров занимает центральное место и, как нам кажется, играет ключевую роль в формировании его социального и исторического сознания.

При анализе каталога библиотеки Александра Николаевича создается впечатление, что, за исключением некоторых преподавателей великих князей, чей круг чтения действительно был широким и разнообразным, канон чтения придворного читателя 1830-х гг. довольно ограничен. В общем, читатели Николаевского двора поглощают большое количество современных французских мемуаров, некоторые современные романы (в основном, исторические) на французском языке, современные французские пьесы, описания путешествий, редко читают исторические работы. При этом список авторов довольно небольшой. Все читают одни и те же книги²⁶.

Мемуарный жанр, несомненно, занимает главное место в их круге чтения. На основе каталога библиотеки Александра Николаевича обнаруживается, что мемуары читались чаще всех остальных художественных жанров, в том числе романов, пьес и тем более стихов, которые довольно редко брали в библиотеке. Самыми популярными и распространенными при дворе воспоминаниями после мемуаров Буррьенна являются мемуа-

ры управляющего дворца Наполеона Боссе — *Mémoires anecdotiques sur l'intérieur du Palais et sur quelques événements de l'Empire*²⁷. Они неоднократно заказывались в течение 30-х гг. девятью читателями, в том числе братом императора Михаилом Павловичем, наследником Александром Николаевичем, генерал-губернатором Москвы и обер-гофмаршалом В. Д. Олсуфьевым и т.д. Такой же популярностью пользовались мемуары знаменитого принца де Линя о его жизни при дворах Людовика XVI и Екатерины II, которые были прочитаны девятью читателями, в том числе великой княжной Марией Николаевной, гофмаршалом графом А. Шуваловым, адъютантом генералом Ушаковым и разными фрейлинами²⁸. Мемуары о частной жизни Марии Антуанетты и о французской революции, написанные ее камеристкой мадам де Кампан, тоже привлекают особое внимание читателей русского двора²⁹, среди них — цесаревича, цесаревны, великой княжны Ольги Николаевны, многочисленных фрейлин. Апокрифические скандальные воспоминания мадам де Креки о светской жизни конца XVIII в. и о французской революции тоже заказывались очень часто³⁰. Вслед за ними читались воспоминания о частной и интимной жизни Наполеона Сент-Илера, анонимные воспоминания об эпохе Наполеона (*Mémoires d'une femme de qualité sous le consulat et l'Empire*), мемуары камердинера Наполеона Констана (*Mémoires de Constant, premier valet de chambre de l'Empereur sur la vie privée de Napoléon, sa famille et sa cour*), мемуары Ласказа, Л. Ф. де Сепор о его жизни при европейских дворах конца XVIII в., Брауна о северных дворах и т.д.³¹ Все эти мемуары беспрестанно заказывались и передавались друг другу.

Не удивительно, что в центре внимания придворных читателей 30-х гг. оказываются французская революция и жизнь Наполеона. При этом, как замечает Б. Томашевский, эпоха Наполеона часто воспринимается, как развитие революционных событий, как конечный этап бурной эпохи переворота французской монархии³². Следует, однако, отметить, какие именно стороны революции и жизни Наполеона привлекают внимание читателей.

Чтобы иметь представление о характере интересов придворных читателей, достаточно обратить внимание на статус

самых читаемых мемуаристов и, соответственно, на их точку зрения на происходящие события. Значительно больше придворных читателей интересуют мемуары секретаря Наполеона, управляющего его дворца или его личного камердинера, чем мемуары его генералов, дипломатов или министров (как, например, мемуары Жомини или Фаина, которые редко заказывались). Читателей больше интересуют мемуары о французской революции камеристки Марии Антуанетты мадам де Кампан, воспоминания Мадам Адимар или злопамятной госпожи де Креки, чем мемуары мадам де Сталь или переписка Мирабо. Точка зрения королевской камеристки интересует значительно больше, чем точка зрения профессиональных историков Е. Берке, Тьера, Минье и Гизо³³. Даже военные читатели чаще читают мемуары Буррьенна, Боссе и Сент-Илера о частной и интимной жизни Наполеона, чем французские воспоминания о 1812 г. Фаина или Ф. де Сегюра или же труд Бутурлина. Так, например, генерал Ушаков, адъютант Николая, читает с 1828 г. по 1836 г. пять мемуаров — мемуары камердинера Наполеона, воспоминания о Наполеоне анонимного автора, мемуары Креки, Л.Ф. де Сегюра и принца де Линя — но ни одной научно-исторической работы³⁴. Генерал А. А. Кавелин, тоже адъютант Николая I, наряду с другими книгами читает анонимные *Mémoires d'une femme de qualité, Révélation d'une femme de qualité* и несколько раз заказывает *Souvenirs de Marie-Antoinette* мадам Адимар, как и мемуары Брауна о шведских и датских дворах, но ничего о военной деятельности Наполеона³⁵. Лишь Мердер читает вместе с воспоминаниями Буррьенна и Боссе труды по военной истории и работы по всеобщей истории Мюллера³⁶.

Чтение мемуаров занимает преобладающее место в круге чтения молодых членов царской семьи. Мария Николаевна с 1835 г. по 1842 г., т.е. с 16-летнего возраста до 22 лет, заказывает семь разных мемуаров (воспоминания «о жизни Наполеона», мемуары принца де Линя, Сегюра, Брауна, Сен-Симона, кардинала де Ретца и воспоминания анонимной дамы), несколько художественных произведений и две исторические работы («Histoire de la régénération de la Grèce», Pouqueville; «Historische Darstellung», Wachsmuth)³⁷. Ольга Николаевна с 1835 г. по 1844 г. читает значительно больше художествен-

ной литературы, чем ее сестра (Фенелон, Флориан, Сисмонди, Бернарден де Сен-Пьер, романы мадам де Гизо, пьесы современного французского театра), но и в ее чтении мемуарный жанр занимает центральное место (она читает мемуары мадам де Кампан, Ласказа, *Mémoires d'une femme de qualité* и мемуары Фаина)³⁸. Великий князь наследник Александр Николаевич для своей поездки по Европе 3 марта 1840 г. заказывает из библиотеки, кроме трех романов Лесажа (*Le diable boiteux*, *Gil Blas de Santillane*, *Le Bachelier de Salamanque*), и три французских работы о Наполеоне в 1813 г. ("Manuscrit de 1813", Fain; "Portfeuille de 1813", Norvins; "Histoire de la guerre soutenue par les Français en Allemagne en 1813", Vaudoncourt), две книги мемуаров о жизни Наполеона (воспоминания камердинера Константа и управляющего дворца Боссе)³⁹.

В общем можно сказать, что при дворе Николая I частный, интимный образ Наполеона привлекает больше внимания, чем образ талантливого генерала или государственного деятеля. Уже в этом заключается отличие в восприятии мемуарного жанра придворным обществом и Жуковским. Кроме того, в интеллектуальной жизни придворного читателя мемуарный текст часто встречается с художественными произведениями. Так, например, генерал Ушаков 22 сентября 1831 г. заказывает воспоминания Константа о Наполеоне, скандальные воспоминания Креки о революции и одновременно популярнейшую пьесу Скриба "Bertrand et Raton, ou l'Art de conspirer"⁴⁰. Генерал Кавелин 24 мая 1836 г. читает воспоминания о Марии Антуанетте мадам де Адимар вместе с рассказами Цшокке "Contes Juifs", а через неделю заказывает другие тома воспоминаний Адимар и мемуары мадам Лебрюн вместе с романом А. Мартина⁴¹. Великая княжна Ольга Николаевна 2 апреля 1841 г. заказывает "Mémoires d'une femme de qualité sur le Consulat et sur l'Empire" вместе с многочисленными пьесами современного французского театра⁴². В марте 1845 г. будущая императрица Мария Александровна читает воспоминания Креки и Мадам д'Абрантес вместе с "Scènes de la vie privée" Бальзака и с историческим романом Виньи "Cinq-Mars" и т.д.⁴³

Совсем другая картина нам открывается при анализе круга чтения Жуковского. 4 июня 1828 г. он заказывает воспоминания Тьебо о Фридрихе Великом вместе с большим количест-

вом исторических и философских работ. Среди них находим “Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit” Гердера и философские работы Крюга и Фергусона⁴⁴. 15 апреля 1829 г. перед отъездом в Варшаву на коронацию царя он просит дать ему мемуары Михаила Огинского вместе с “Observations sur la Pologne et les Polonais” того же автора и с биографией Костюшко, написанной Фалкенштейном. За месяц до этого он заказывал три разных работы об истории Польши — “Histoire de l’anarchie de Pologne” Рувьера, “Histoire des trois démembrements de la Pologne” Ферранда и “Geschichte Polens” Брониковского⁴⁵. В августе Жуковский заказывает мемуары Буррьенна сразу после чтения трудов Геерена и Кузена и незадолго до чтения работы об истории европейской цивилизации Гизо⁴⁶. Он обсуждает французские мемуары с историками-профессионалами. Так, например, во время его парижской поездки в 1827 г. он два раза отмечает в парижском дневнике: «С Гизо беседовали о французских мемуарах»⁴⁷. В ноябре 1829 г. он опять обращается к мемуарам о французской революции, а именно берет собрание записок о сентябрьских событиях 1792 г., воспоминания мадам де Клеры и второй том воспоминаний мадам де Кампан, где речь идет скорее о революционных событиях, чем о жизни Марии Антуанетты⁴⁸. Вскоре после июльской революции 1830 года 6 октября он заказывает три работы о французской революции — работы Тьера и Бодена, Биньона и Бая (Bail), вслед за ними — мемуары о неаполитанском восстании графа Модена⁴⁹. Отметим, что через несколько месяцев Пушкин, начиная свою работу о французской революции, пользуется именно этими источниками⁵⁰. Так, в июне 1831 г. он пишет Е. М. Хитрово из Царского Села: «Покорнейше прошу вас, если возможно, прислать мне Тьера и Минье. Оба эти сочинения запрещены. У меня здесь только “Мемуары, относящиеся к революции”»⁵¹. 14 апреля 1832 г. Жуковский читает “Considérations” мадам де Сталь о французской революции вместе с описанием дебатов национального собрания во время революции⁵². В октябре 1834 г. после возвращения из заграничной поездки он заказывает мемуары Сепора вместе с исторической работой о французской революции Минье. Потом, в конце сентября, он опять берет работу о революции историка Бая⁵³. В 1835 г. он просит дать ему воспоминания Ласказ

о Наполеоне вместе с работами о философии истории Гизо, Мюллера и т.д.⁵⁴ Чаще всего мемуарный жанр воспринимается Жуковским как исторический источник, служит дополнением и проверкой работ историков. Поэт соотносит его с историческими и философскими работами.

Сама практика чтения Жуковского и его друзей (братьев Тургеневых, А. С. Пушкина, П. А. Вяземского) подчеркивает разницу в восприятии мемуарного текста ими и кругом придворных читателей. Хотя и в кругу Жуковского, и в придворных кругах иногда практиковались совместные чтения мемуаров, но эти чтения сильно отличались друг от друга. Практика круга Жуковского в основном восходит к культурным традициям европейского гуманизма и западной интеллигенции. При дворе же чтение представляло собой один из видов развлечений (вместе с салонными играми, живыми сценами, концертами и театральными представлениями) и воспринималось чаще всего как форма времяпрепровождения⁵⁵. Чтение французских мемуаров в кругу Жуковского часто сопровождалось параллельным изучением современных работ французских либеральных историков, трудов немецких историков по всеобщей истории (Геерена, Мюллера) и т.д.⁵⁶ Следует вспомнить совместное чтение работы о французской революции Жуковского с Александром и Николаем Тургеневыми в Дрездене в сентябре 1826 г. Александр Тургенев описывает это чтение таким образом:

Читаем Mignet "Histoire de la Révolution française" и вместе с сим заглядываем и в биографию генерала Фуа и в речи его, а когда дошли до эмиграции, то прочли в Ласкаесе записку, которую он делал для Наполеона о кобленских эмигрантах, кои мечтали, под предводительством своих принцев, произвести переворот в революции французской и восстановить падающую монархию⁵⁷.

При чтении они сопоставляют разные источники и разные взгляды на события — точки зрения военного и политического деятеля, мемуариста, либерального историка 20-х гг., эмигрантов. Уже это сопоставление помогает разрушить односторонность трактовки исторического события и представить его как результат сложных, противоречивых действий разных сил и интересов.

В записках придворных читателей, наоборот, чтение мемуаров обычно упоминается вместе с чтением художественной литературы, в частности, с романами, хотя в каталоге библиотеки Александра Николаевича, составленной Жилем под руководством Жуковского, воспоминания находятся в разделе «История». В дневнике фрейлины Смирновой-Россет упоминается о том, как она читает вечером Николаю I и Александре Федоровне и романы, и воспоминания: «Я бываю там почти каждый вечер, так как я очень хорошо читаю, то занимаю их чтением <...> Император работает, а я ему читаю какой-нибудь роман или мемуары»⁵⁸. Фрейлина М. П. Фредерикс, дочь подруги императрицы, подчеркивает в своих записках близость жанров романов и мемуаров: «После обеда и вечером читали ее величеству какие-нибудь мемуары или новые романы и т.п.»⁵⁹. Кроме того, нельзя забывать и об амбивалентности мемуарного жанра в литературной системе 20–30-х гг. XIX в. Именно тогда наряду с откровенно поддельными мемуарами выходят в свет романы в форме записок или воспоминаний, которые размывают границы между историческими и художественными жанрами. Достаточно вспомнить романы Бальзака в форме записок или же «Отрывок из неизданных записок дамы (1811 год)», написанный Пушкиным как полемический по отношению к роману Загоскина «Рославлев». С одной стороны, появление исторического романа, а с другой стороны — развитие новой исторической школы, которая придает особое значение повествовательной стороне истории (например, *école narrative* Баранта, или работы Thierry), ослабляют понимание публикой границ между художественным и историческим жанрами. Это не значит, что читатели двора Николая I воспринимали мемуары как художественный жанр. Однако в результате специфических особенностей их читательского круга, практики чтения и литературной системы 30-х гг. само понимание истории приобретает у них специфический характер.

Чтение мемуаров и понимание истории

Специфика культурного кругозора Жуковского, с одной стороны, и придворных читателей, с другой, обуславливает понимание ими истории. В конце 20-х и в начале 30-х гг. в центре внимания Жуковского находятся именно те работы, которые

позволяют ему понять историю как результат закономерного развития и рассматривать индивидуальное поведение человека в его социальной обусловленности. Знакомство с работами Гердера, Мюллера, Геерена, де Сталь, Минье, Гизо одновременно с чтением французских мемуаров дает ему возможность понимать французскую революцию не как эпизод, а как этап исторического процесса. Впервые в этих работах прослеживается развитие революционных идей, начиная со средневековья. В них подчеркивается закономерность современных исторических событий и влияние среды на характер и жизнь человека. Уже в дрезденских штудиях 1826 г. по работам Минье и Гизо Александр Тургенев отмечает в дневнике: «Революция изменила все внутреннее бытие народа, не одни политические его отношения»⁶⁰. Читая лекции Гизо о европейской цивилизации, Жуковский неоднократно обращает внимание именно на тесную связь между внутренним и внешним миром человека: «... внутренний мир преобразовывается миром внешним...»⁶¹. На этом фоне и мемуарный текст может восприниматься несколько иначе. С этой точки зрения портрет Наполеона в воспоминаниях Буррьенна может превратиться в более сложную картину. Высокомерие, цинизм и вспыльчивость императора из индивидуальных черт характера становятся характерными чертами эпохи, результатом определенной исторической и социальной траектории на рубеже XVIII–XIX вв.

Следующий отзыв Жуковского о чтении апокрифических мемуаров Людовика XVIII является характерным для восприятия им мемуарного текста. В дневнике 24 июля 1832 г. Жуковский отмечает:

Чтение Записок Лудвига XVIII. Какое бедствие для государя и государства двор: но французский двор была неизбежная беда, произведение веков. Нужна была бедственная революция, чтобы уничтожить это бедствие⁶².

В сжатом и лаконичном отзыве он замечает, с одной стороны, влияние двора на короля, а с другой — на французскую политику. Он рассматривает историческую личность в ее зависимости от среды и воздействие среды на политическую систему. В то же время он отмечает закономерность учреждения двора во Франции («неизбежная беда, произведение веков»), но не

исключает возможности другого типа исторического процесса в другой стране («но французский двор...»). Таким образом, читая мемуары Людовика XVIII, Жуковский рассматривает исторические события в разных планах: биографическом, социальном, политическом, философском. Признавая закономерность исторических процессов, он не признает их абсолютной прогрессивности. С этой точки зрения, его позиция по отношению к французской революции кажется ближе к Геерену, чем к Минье и Гизо, что и подтверждает следующая его запись 1833 г. на полях работы Галлама:

Революции всегда противозаконны, потому что они направлены не против злоупотреблений, но против высшей власти, которая есть охрана справедливости и должна оставаться неприкосновенной. Если революции противозаконны как принцип, то они неизбежны и последовательны как факт, который не что иное, как результат предыдущего развития. Что должно, следовательно, быть единственной целью высшей власти. Это сделает революции невозможными. Но это нельзя сделать силой <нрзб.>⁶³.

Одновременное чтение работы мадам де Сталь о революции с французскими мемуарами не только открывает Жуковскому значимость революционных идей в европейской истории, но и помогает ему понять ограниченное восприятие исторических событий его современниками. Особое внимание он уделяет следующему месту в предварительных замечаниях Сталь к работе — подчеркивает карандашом:

Революция во Франции — одна из величайших эпох в социальном развитии. Те, кто рассматривает ее как случайное событие, не заглядывали ни в прошлое, ни будущее. За актерами они не увидели пьесы, и, чтобы, удовлетворить свои страсти, они приписывали современникам то, что было приготовлено веками. Между тем, достаточно бросить взгляд на существующие кризисы истории, чтобы убедиться в том, что все они были неизбежны⁶⁴.

Критикуя типичное для читателей 20-х гг. понимание истории, мадам де Сталь рисует историческую картину, которая позволяет проследить революционные идеи во всей многогранности и противоречивости их развития.

Значительно сложнее, однако, достигнуть такого динамического понимания истории, когда культурный кругозор читателя ограничивается лишь чтением современных французских

мемуаров, романов и пьес. Тем более, если в мемуарах исторические события представляются с точки зрения придворных камеристок, секретарей или камердинеров. С этой точки зрения закрыта вся широта социальных процессов. Самые популярные при дворе Николая воспоминания дают представление только о маленькой части социального мира — о жизни высших кругов французских, немецких и австрийских дворов конца XVIII – начала XIX вв. Хотя в них представлены читателю важные образцы придворного поведения западных дворов (можно предположить, что мемуары о частной жизни Наполеона могли служить примером «ненормативного», «дикого» поведения, тогда как мемуары Сепора и принца де Линя о дворах Фридриха Великого и Екатерины II представляли собой образцы изысканных, иногда, может быть, и устаревших манер придворного поведения), однако в круге чтения читателей николаевского двора отсутствуют воспоминания о других социальных средах⁶⁵. Таким образом, для них закрыта закономерность исторического и социального развития. История превращается в случай, в эпизод, в биографическую деталь. Следовательно, и современность представляется не как результат сложного, противоречивого развития прошлого, а как момент, подтверждающий или отрицающий вневременные принципы. Любое политическое решение представляется им субъективным, произвольным индивидуальным актом, следствием либо благородного характера, либо слабого или высокомерного темперамента исторической личности. Поведение того или иного исторического лица приобретает мотивацию и формы, которые, из-за узкого кругозора мемуарного повествователя, сближаются с мотивацией романного или трагического героя. Повторяем, что это не значит, что герои мемуаров воспринимались как вымышленные персонажи. Однако за их поступками и решениями читатели не могли обнаружить исторических процессов, а видели только личные переживания (храбрость, дерзость и т.п.).

Интересно рассмотреть стилистику суждений Николая I и его двора об июльской революции 1830 г. Например, в Записке о положении дел в Европе 1848 г. Николай характеризует влияние июльских событий на европейскую историю:

Этот печальный и навеки постыдный акт был началом всего последующего: этого было достаточно бездельникам и революционерам, чтобы покуситься на дальнейшее; вскоре вторичный успех, столь же позорный и прискорбный, увенчал их дерзость, и Бельгия была отделена от Голландии. Польша вздумала следовать их примеру; с Божьего соизволения Россия подала пример сопротивления. За эту попытку Польша заплатила своим существованием. Если бы так было везде⁶⁶.

Тут лексика кажется заимствованной прямо из репертуара классической драмы. В других местах он рассматривает июльские события как отрицание вечных моральных принципов. Так, например, он заявляет французскому посланнику Луи Филиппа:

Во мне нет никакой вражды против Франции: это знает Бог, но я ненавижу принципы, которые вводят всех в заблуждение⁶⁷.

Или же в своих записках Николай, отстаивая принципы Священного Союза после восстания в Бельгии в 1830 г., формулирует свое отношение к революции в терминах библейской риторики:

Будем сохранять, — говорю я, — священный огонь для торжественного момента, которого никакая человеческая сила не может избежать, не может задержать, — момента, когда должна будет возникнуть борьба между справедливостью и адским принципом⁶⁸.

Великая княжна Ольга Николаевна в своих записках формулирует реакцию двора на перевороты 1830 г. в более «домашних» и сентиментальных терминах:

Революция в июле 1830 года во Франции и падение Бурбонов вызвали у нас большое волнение <...>. Французские дети были одного возраста с нами; Карл X просил руки одной из нас, сестер, для Герцога Бордоского, мы знали рассказы Буйи, посвященные детям, и вдруг — они оказались в изгнании в Холейруде, напминавшем нам несчастную Марию Стюарт! О революции в Бельгии мы слышали только в связи с тем, что сестра Папа, которая там была замужем, должна была покинуть свой чудесный дворец в Брюсселе, наполненный ценными вещами из Михайловского Дворца в Петербурге⁶⁹.

Совсем другая стилистика прослеживается в дневниковой записи Жуковского, посвященной тем же событиям. Тут и лексика, и особенно точка зрения меняются:

Наполеон и Бурбоны пали в силу инерции. Сила эта непреодолима. Франция ничего не сделала против Наполеона, но и ничего для него, и он погиб. То же было во время трех июльских дней. Сила это сопротивляется даже революционному меньшинству, и на нее опирается министерство⁷².

Взгляд Жуковского на события 1830 г. — отстраненный, почти философский, он способен уловить периодические повторы в истории, что является результатом его широкого интеллектуального кругозора, который определил особенности личного понимания истории во взаимодействии с жизненным опытом поэта.

С 1845 г. по 1850 г. Николай увлекается чтением работы бывшего министра Луи Филиппа Тьера “Histoire du Consulat et de l’Empire”, но это, по всей видимости, не меняет его исторических взглядов⁷¹. Александра Федоровна с конца 1843 г. до середины 1845 г. даже просит выдать ей из библиотеки Эрмитажа работу левого демократа Л. Бланка об июльской революции и ее последствиях (“Histoire de dix ans. 1830–1840”)⁷². Однако эти работы, скорее всего, читались с определенным предубеждением и сквозь призму уже сформировавшихся взглядов на события. Возможно, наибольшее влияние имели популярнейшие легкие пьесы Скриба и Делавинье, которые, несмотря на мнимую неангажированность, могли способствовать формированию определенного исторического сознания у придворных читателей. Так, например, “Bertrand et Raton, ou l’Art de conspirer” Скриба — пожалуй, наиболее востребованная в 30-х гг. пьеса из библиотеки наследника, является своеобразной пародией на июльские события и могла бы подтвердить понимание статичности истории⁷³.

В зависимости от возраста и жизненного опыта читателя исторические события, описанные в мемуарном тексте, теряют конкретность и приобретают все более общие и абстрактные черты. Многосторонность и противоречивость исторического процесса стирается в читательском восприятии из-за отсутствия разных точек зрения на событие. Начинается процесс мифологизации истории⁷⁴. Так, например, исторические события,

описанные в мемуарах Сегюра, воспринимаются по разному молодыми фрейлинами великих княжон и представителями екатерининского времени. Например, фрейлина Шарлот Дункер, которая читает воспоминания Сегюра после чтения многочисленных мемуаров (Brown, madame Roland, madame de Hausset, madame d'Abrantès, Révelations d'une femme de qualité, Constant, Crequy, etc.), пьес (Скриба) и романов (Бальзака и Бульвер-Литтона), перед тем, как поступить на службу к Ольге Николаевне, жила в шведском протестантском монастыре в Петербурге и знала о событиях, описанных в мемуарах, только понаслышке. Наоборот, старый князь Александр Голицын, бывший паж Екатерины II, блестящий знаток истории с отличной памятью, лично присутствовал при многих обстоятельствах и ситуациях, упомянутых в мемуарах Сегюра. Жуковский, характеризуя чтение мемуаров Сегюра вместе с наследником, пишет:

Мы читаем Сегюра. Наш слушатель князь Александр Николаевич (Голицын). Он дополняет своими рассказами записки остроумного экс-министра, и надобно признаться, что в его рассказах гораздо более жизни, нежели под пером Сегюра, впрочем, весьма искусным⁷⁵.

А Ольга Николаевна отмечает в своих записках:

Его благодарная память сохранила все картины той эпохи, он был неистощимый рассказчик анекдотов <...> прекрасные комментарии к эпохе Великой императрицы Екатерины⁷⁶.

Мемуарный текст соотносится не только с другими текстами, находящимися в поле зрения читателя, и с его общим культурным кругозором и жизненным опытом, но также с современным историческим и политическим контекстом. Французские мемуары могли служить палимпсестом для осмысления современной политической ситуации 30-х гг. XIX в. Быстрые перевороты 30-х гг. должны были способствовать таким сравнениям. Напомним лишь бегло о живом интересе Жуковского к польским мемуарам и работам о польском восстании 1794 г. во время коронации Николая на польский престол в 1829 г. Или же его особенный интерес в августе 1829 г. именно к пятому и шестому томам Буррьенна, где речь идет о превращении Наполеона из консула в императора и деспота и о его пре-

зрительном отношении к литераторам, именно тогда, когда поэт сталкивается с деспотизмом Николая. Или его чтение работ о французской революции сразу после июльских событий 1830 г. и т.д.

Мы хотим обратить внимание еще на одну сторону чтения мемуарной литературы. Как видно из каталога библиотеки Александра Николаевича, в апреле 1835 г. Жуковский заказывает для летнего чтения наследника в Царском Селе целый ряд мемуаров и исторических работ о французской революции: мемуары из коллекции Банвиля, воспоминания мадам де Кампан, Тиебо, наряду с “*Considérations sur les principaux événements de la Révolution française*” мадам де Сталь, томом «Истории Англии» Давида Юма, посвященным английской революции 1688 г.; работу Шиллера “*Histoire du soulèvement des Pays-Bas sous Philippe II*”; “*Tableau des révolutions du système politique de l’Europe depuis la fin du quinzième siècle*” Ф. Ансильона; “*Tableau des révolutions de l’Europe depuis le bouleversement de l’empire romain jusqu’à nos jours*” Коха; исторические работы Монтескье, Геерена, Мишле и т.д.¹⁷ Жуковский использует чтение воспоминаний вместе с историческими работами как средство для формирования политического сознания наследника. Пытаясь показать цесаревичу наиболее полную картину социальных и политических потрясений европейской истории, он в то же время предоставляет ему возможность оценить современность как можно более широко по сравнению с окружающими.

Итак, чтение мемуаров для придворного читателя составляет важный момент в формировании социального и исторического сознания. С одной стороны, оно помогает читателю в усвоении норм придворного этикета и манер поведения европейского придворного общества. С другой стороны — формирует в его сознании определенное «биографическое» понимание истории во взаимодействии с художественной литературой. Отношение Жуковского к мемуарной литературе иное. Мемуары для него — лишь один из многих источников, необходимых для составления полной и многосторонней исторической и социальной картины европейской истории. Наряду с чтением научно-исторических и философских работ чтение

мемуаров позволяет ему учитывать разные планы понимания истории в их взаимодействии.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Архив Государственного Эрмитажа (АГЭ). Ф. 2. Оп. XIV ж. Ед. 21. Л. 1–9: Bibliothèque de S. A. I. Monseigneur le Grand-Duc Héritier. Livre de Notes. Sortie et Rentrée des ouvrages prêtés. “M. de Joukovsky”. Кругу чтения Жуковского в библиотеке Александра Николаевича посвящена наша статья (в печати).
- ² Ср.: Библиотека В. А. Жуковского: Описание / Сост. В. В. Лобанов. Томск, 1981.
- ³ *Thiébault P. C. F. Dieudonné. Mes souvenirs des vingt ans de séjour à Berlin, ou Frédéric le Grand, sa famille, sa cour, son gouvernement, son académie, ses écoles et ses amis littérateurs et philosophes. Paris, 1804. Т. 1–5.*
- ⁴ *Bourrienne L. A. Fauvelet de. Mémoires de M. de Bourrienne, sur Napoléon, le directoire, le consulat, l’Empire et la Restauration. Paris, 1829–1836. Т. 5–6.*
- ⁵ *Mme de Campan. Mémoires sur la vie privée de Marie-Antoinette, reine de France et de Navarre..., Deuxième édition, Collection des mémoires relatifs à la Révolution française: Vol. 1–3. Paris, 1823. Т. 2.; Mémoires sur les journées de septembre 1792, suivis des délibérations prises par la Commune de Paris, et des procès-verbaux de la mairie de Versailles, par M. Jourgniac de Saint-Méard [et al.]. Paris, 1823; Journal de Cléry, suivi des Dernières heures de Louis Seize, par M. Edgeworth de Firmont, du Récit des événements arrivés au Temple, par Madame Royale, fille du Roi, et d’éclaircissements historiques tirés des divers mémoires du temps. Paris, 1825.*
- ⁶ *Modène, Comte de. Mémoires sur la révolution de Naples de 1647. 3 edit. Paris, 1827. Т. 1–2.*
- ⁷ *Séjour L. Ph. de. Oeuvres complètes de M. le comte de Séjour. Paris, 1824–1827. Т. 1–33 (Т. 1–3: Mémoires).*
- ⁸ *Brown J. Les cours du nord, ou mémoires sur les souvenirs de la Suède et du Danemark depuis 1766 / Trad. par J. Cohen. Paris, 1820. Т. 1–3.*
- ⁹ *Las Cases E. Mémorial de Sainte-Hélène, ou journal ou se trouve consigné, jour par jour, ce qu’a dit et fait Napoléon durant dix-huit mois. Paris, 1823–1824. Т. 1–8.*
- ¹⁰ АГЭ. Ф. 2. Оп. XIV ж. Ед. 21. Л. 10.
- ¹¹ Там же. Л. 41.
- ¹² Там же. Л. 42, 43.

- ¹³ Там же. Л. 35.
- ¹⁴ Там же. Л. 29.
- ¹⁵ Там же. Л. 50, 52, 6.
- ¹⁶ См.: Из воспоминаний баронессы М. П. Фредерикс // Исторический вестник. 1898. Т. 72. № 4. С. 70.
- ¹⁷ В каталоге отражается, хотя не полностью, круг чтения 83 человек, в том числе императрицы, брата императора Михаила Павловича, наследника Александра Николаевича, царевны, великих князей, их фрейлин, товарищей и преподавателей, великих князей, высоких придворных чинов. Большинство придворных читателей пользуется именно библиотекой наследника, потому что, по приказу Николая, им запрещалось пользоваться другими собственными императорскими библиотеками. О библиотеках и читателях Зимнего дворца в 30-х гг. см.: *Rebecchini D. Letture al Palazzo d'Inverno (1828–1855). La lettura come fatto sociale // Pietroburgo capitale della cultura russa. Петербург — столица русской культуры / A cura di A. D'Amelia. Salerno, 2004. Т. II. С. 292–300.*
- ¹⁸ АГЭ. Оп. XIV ж. Ед. 21. Л. 3. *Wachsmüth W. E. Grundriss der allgemeinen Geschichte der Voelker und Staaten. Б. м., 1826; Heeren A. H. L. Historische Werke. Göttingen, 1821–1826. Т. 15: "Ideen"; Jahrbücher der Geschichte und Staatskunst. Т. 1828. N. 1–5.*
- ¹⁹ АГЭ. Оп. XIV ж. Ед. 21. Л. 4. *Cousin V. Cours de philosophie. Paris, 1828–1829. Vol. I: Introduction à l'histoire de la philosophie; Vol. II. Т. I: Histoire de la philosophie du XVIII^e siècle.*
- ²⁰ АГЭ. Оп. XIV ж. Ед. 21. Л. 4. *Guizot F. P. G. Cours d'histoire moderne. Histoire générale de la civilisation en Europe depuis la chute de l'empire romain jusqu'à la Révolution française. Paris, 1828.*
- ²¹ АГЭ. Оп. XIV ж. Ед. 21. Л. 41. *Marquet J., baron de Montbreton de Norvins. Histoire de Napoléon. Paris, 1827.*
- ²² АГЭ. Оп. XIV ж. Ед. 21. Л. 43. *Bausset L. F. J. de. Mémoires anecdotiques sur l'intérieur du Palais et sur quelques événements de l'Empire depuis 1805 jusqu'au 1^{er} mai 1814. Paris, 1827–1829.*
- ²³ АГЭ. Оп. XIV ж. Ед. 21. Л. 42, 52.
- ²⁴ Об интересе Жуковского к работам о всеобщей истории см.: *Янушкевич А. С. Круг чтения В. А. Жуковского 1820–1830 годов как отражение его общественной позиции // Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Томск, 1978. Т. 1. С. 515–518.*
- ²⁵ О круге чтения Жуковского 30-х гг. см.: Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Томск, 1978–1988. Т. 1–3, в частности: *Янушкевич А. С. Круг чтения В. А. Жуковского 1820–30-х годов. С. 466–521 и нашу работу: В. А. Жуковский — читатель при дворе Николая I (1828–1837) — в печати.*

- ²⁶ Более подробно о читательских интересах двора Николая в 30-х гг. см. нашу работу: *Rebecchini D. Letture al Palazzo d'Inverno (1828–1855). La lettura come fatto sociale.* С. 300–322.
- ²⁷ *Bausset L. F. J. de. Mémoires anecdotiques sur l'intérieur du Palais et sur quelques événements de l'Empire depuis 1805 jusqu'au 1^{er} mai 1814.* Paris, 1827–1829.
- ²⁸ *Ligne Ch. J. de. Mémoires et mélanges historiques et littéraires.* Paris, 1827–1829.
- ²⁹ *Campan J. L. H. Genêt de. Mémoires sur la vie privée de Marie-Antoinette.* Collection des mémoires relatifs à la Révolution française. Paris, 1823.
- ³⁰ (Conte de Courchamps) *Souvenirs de la marquise de Créquy.* Paris, 1834–1835. Т. 1–7.
- ³¹ *Saint-Hilaire E. M. de. Mémoires intimes de la vie privée de Napoléon.* Paris, 1835; *Saint-Hilaire E. M. de. Souvenirs intimes du temps de l'Empire.* Paris, 1838–1839; *Mémoires et souvenirs d'une femme de qualité sur le Consulat et l'Empire.* Bruxelles, 1831; *Mémoires de Constant, premier valet de chambre de l'Empereur, sur la vie privée de Napoléon, sa famille et sa cours.* Paris, 1830; *Las Cases E. A. D. comte de. Mémorial de Sainte-Hélène, ou journal ou se trouve consigné, jour par jour, ce qu'a dit et fait Napoléon durant dix-huit mois.* Paris, 1823–1824; *Séguir L. Ph. de. Mémoires, souvenirs et anecdotes.* Paris, 1824–1827; *Brown J. Les cours du nord, ou mémoires sur les souvenirs de la Suède et du Danemark depuis 1766 / Trad. par J. Cohen.* Paris, 1820. Т. 1–3.
- ³² См.: *Томашевский Б. В. Пушкин и история французской революции // Томашевский Б. В. Пушкин и Франция.* Л., 1960. С. 177.
- ³³ Работы о французской революции Тьера и Минье читаются, кроме Жуковского, лишь Райнольдом (АГЭ. Ф. 2. Оп. XIV ж. Ед. 21. Л. 35) и мадам Барановой (Там же. Л. 63). Важно отметить не столько уровень образования мемуариста (мадам де Кампан получила отличное образование), сколько место, им занимаемое при дворе, и, соответственно, точку зрения на исторические события.
- ³⁴ АГЭ. Ф. 2. Оп. XIV ж. Ед. 21. Л. 30.
- ³⁵ Там же. Л. 66, 95.
- ³⁶ Там же. Л. 10–10 об.
- ³⁷ Там же. Л. 83.
- ³⁸ Там же. Л. 84.
- ³⁹ Там же. Л. 76.
- ⁴⁰ Там же. Л. 30.
- ⁴¹ Там же. Л. 95.
- ⁴² Там же. Л. 84.
- 32

- ⁴³ Там же. Л. 102.
- ⁴⁴ Там же. Л. 1. Жуковский берет следующие издания: *Herder J. G.* Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit; mit einer Einleitung von Lüden. Leipzig, 1821. Т. 1–2; *Krug W. T.* Handbuch der Philosophie und der philosophischen Literatur, Zweite vermehrte Auflage. Leipzig, 1822; *Ferguson A.* Grundsätze der Moralphilosophie; übersetzt mit Anmerkungen von Garve, 11. Leipzig, 1772.
- ⁴⁵ АГЭ. Ф. 2. Оп. XIV ж. Ед. 21. Л. 3. Жуковский берет следующие издания: *Oginski M.* Mémoires de Michel Oginski sur la Pologne et les Polonais. Paris, 1826–1827. Т. 1–4; *Oginski M.* Observations sur la Pologne et les Polonais, pour servir d'introduction aux Mémoires de Michel Oginski. Paris, 1827; *Falkenstein C. K.* Thaddaeus Kosciuszko nach seinem öffentlichen und häuslichen Leben. Leipzig, 1827; *Rulhière C. C.* Histoire de l'anarchie de Pologne et du démembrement de cette République, par Cl. Rulhière, suivie des Anecdotes sur la révolution de Russie en 1762 par le même auteur. Paris, 1807. Т. 1–4; *Ferrand A. F. C.* Histoire des trois démembrements de la Pologne. Paris, 1820. Т. 1–3; *Bronikowsky A. A. F.* Geschichte Polens. Dresden, 1827.
- ⁴⁶ АГЭ. Ф. 2. Оп. XIV ж. Ед. 21. Л. 4. Жуковский берет следующие издания: *Heeren A. H. L.* Historische Werke. Göttingen, 1821–1826. Т. 1–15. Т. 15: "Ideen"; *Cousin V.* Cours de philosophie. Paris, 1828–1829. Vol. I: Introduction à l'histoire de la philosophie; Vol. II. Т. I: Histoire de la philosophie du XVIIIe siècle; *Guizot F. P. G.* Cours d'histoire moderne. Histoire générale de la civilisation en Europe depuis la chute de l'empire romain jusqu'à la Révolution française. Paris, 1828.
- ⁴⁷ См.: *Жуковский В. А.* Сочинения. Изд. 7-ое. СПб., 1878. Т. 6. С. 675 или: *Жуковский В. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2004. Т. 13. С. 260.
- ⁴⁸ АГЭ. Ф. 2. Оп. XIV ж. Ед. 21. Л. 4. *Mme de Campan.* Mémoires sur la vie privée de Marie-Antoinette, reine de France et de Navarre, Collection des mémoires relatifs à la Révolution française. Paris, 1823. Vol. 2; Mémoires sur les journées de septembre 1792, suivis des délibérations prises par la Commune de Paris, et des procès-verbaux de la mairie de Versailles, par M. Jourgniac de Saint-Méard, Mme la M^l^{se} de Fausse-Lendry, l'abbé Sicard... [et al.]. Paris, 1823; Journal de Cléry, suivi des Dernières heures de Louis Seize, par M. Edgeworth de Firmont, du Récit des événements arrivés au Temple, par Madame Royale, fille du Roi, et d'éclaircissements historiques tirés des divers mémoires du temps. Paris, 1825.
- ⁴⁹ АГЭ. Ф. 2. Оп. XIV ж. Ед. 21. Л. 5. *Bignon L. P. E.* Histoire de France depuis le 18 brumaire jusqu'à la paix de Tilsit. Paris, 1829–

1830. Т. 1–6; *Thiers A., Bodin F.* Histoire de la Révolution française, accompagné d'une histoire de la révolution de 1355 ou des États généraux sous le roi Jean. Paris, 1823–1827. Т. 1–10; *Bail C. H. J.* Histoire politique et morale des révolutions de la France, ou chronologie raisonnée des événements mémorables depuis 1787 jusqu'à la fin de 1820. Paris, 1821. Т. 1–2; Comte de Modène. Mémoires sur la révolution de Naples de 1647. 3 édit. Paris, 1827. Т. 1–2.

⁵⁰ *Томашевский Б. В.* Пушкин и история французской революции. С. 175–216.

⁵¹ *Пушкин А. С.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1978. Т. 10. С. 35.

⁵² АГЭ. Ф. 2. Оп. XIV ж. Ед. 21. Л. 6. *Staël-Holstein A. L. G. de.* Considérations sur les principaux événements de la Révolution française. Paris, 1818. Т. 1–3; Débats de la Convention nationale, ou Analyse complète des séances. Paris, 1828. Т. 1–5.

⁵³ АГЭ. Ф. 2. Оп. XIV ж. Ед. 21. Л. 7–8. *Séguir L. Ph.* Œuvres complètes de M. le comte de Séguir. Paris, 1824–1827. Т. 1–33 (Т. 1–3: Mémoires); *Bail C. H. J.* Histoire politique et morale des Révolutions de la France, ou chronologie raisonnée des événements mémorables depuis 1787 jusqu'à la fin de 1820. Paris, 1821. Т. 1–2; *Mignet F. A. M.* Histoire de la Révolution française depuis 1789 jusqu'en 1814, 4^{ème} éd. Paris, 1827. Т. 1–2.

⁵⁴ АГЭ. Ф. 2. Оп. XIV ж. Ед. 21. Л. 8. *Las Cases E.* Mémorial de Sainte-Hélène, ou journal ou se trouve consigné, jour par jour, ce qu'a dit et fait Napoléon durant dix-huit mois. Paris, 1823–1824. Т. 1–8; *Guizot F. P. G.* Cours d'histoire moderne. Histoire générale de la civilisation en Europe depuis la chute de l'empire romain jusqu'à la Révolution française. Paris, 1828; *Müller Joh.* Saemmtliche Werke. Tuebingen, 1810–1819. Т. 1–27 (Т. 8–9: Historische Schriften).

⁵⁵ О разных практиках чтения при дворе Николая см.: *Rebecchini D.* Lettura al Palazzo d'Inverno (1828–1855). La lettura come fatto sociale. С. 322–334.

⁵⁶ *Томашевский Б. В.* Пушкин и история французской революции. С. 175–216.

⁵⁷ *Тургенев А. И.* Хроника русского. Дневники. М.; Л. 1964. С. 431.

⁵⁸ *Смирнова-Россет А. О.* Дневник. Воспоминания. М., 1989. С. 235.

⁵⁹ Из воспоминаний баронессы М. П. Фредерикс // Исторический вестник. 1898. Т. 72. № 4. С. 70.

⁶⁰ *Тургенев А. И.* Хроника русского. Дневники. С. 431.

⁶¹ Цит. по: *Янушкевич А. С. В. А. Жуковский и великая французская революция* // Великая французская революция и русская литература. Л., 1990. С. 121.

⁶² *Жуковский В. А.* Дневники. СПб., 1903. С. 225; *Жуковский В. А.* ПСС и писем: В 20 т. М., 2004. Т. 13. С. 323.

- ⁶³ Цит. по: Янушкевич А. С. В. А. Жуковский и великая французская революция. С. 130–131. О чтении работы Геерена см.: Там же. С. 127.
- ⁶⁴ Там же. С. 115. О чтении работы мадам де Сталь см.: Там же. С. 114–117.
- ⁶⁵ О чтении мемуаров как моменте формирования придворного поведения см.: *Elias N. Die höfische Gesellschaft*. 1969, гл. 3. О разнице в придворном поведении при дворах Екатерины и Николая ср.: *Wortman R. The Scenarios of Power. Myth and Ceremony in Russian Monarchy*. Princeton, New Jersey, 1995. Vol. 1. Гл. 4–5, 9–11. Если сравнить французские мемуары, прочитанные в это время А. С. Пушкиным, с популярными при дворе мемуарами, то становится очевидна ограниченность культурного кругозора придворных читателей. О чтении французской мемуарной литературы Пушкиным см.: *Гласе А. «Соблазнительные откровения»: Пушкин и французская мемуарная литература // Вопросы литературы*. 1993. № 4. С. 55–68.
- ⁶⁶ Цит. по: *Высочков Л. Николай I. М., 2003. С. 361–2* (курсив мой).
- ⁶⁷ Там же. С. 364.
- ⁶⁸ Там же. С. 365.
- ⁶⁹ Ольга Николаевна. Сон юности. Воспоминания великой княжны Ольги Николаевны. 1825–1846 // *Николай I: Муж, отец, император*. М., 2000. С. 195.
- ⁷⁰ *Жуковский В. А. Дневники*. СПб., 1903. С. 245 или: *Жуковский В. А. ПСС и писем*. Т. 13. С. 337.
- ⁷¹ АГЭ. Ф. 1. Оп. 1. 1837. Ед. 22. Л. 9: Резстр книгам отпущенным из Императорской Эрмитажной библиотеки с 1837 года. Ср. также: Записка графа Киселева о Государе Николае Павловиче // *Николай I: Муж, отец, император*. С. 525.
- ⁷² АГЭ. Ф. 1. Оп. 1. 1837. Ед. 22. Л. 6.
- ⁷³ Об успехе пьесы Скриба «Бертран и Ратон» при дворе Николая I см.: *Rebecchini D. Letture al palazzo d'Inverno (1828–1855)...* С. 314–315.
- ⁷⁴ См. описание этого процесса по отношению к 1812 г. у Л. Н. Толстого.
- ⁷⁵ *Иезуитова Р. В. Пушкин и «Дневник» Жуковского 1834 года // Пушкин: Исслед. и мат.* Л., 1978. Т. 8. С. 235.
- ⁷⁶ Ольга Николаевна. Сон юности. Воспоминания великой княжны Ольги Николаевны. С. 184.
- ⁷⁷ АГЭ. Ф. 2. Оп. XIV ж. Ед. 21. Л. 79: “Chambre d’Etudes de Monseigneur à la campagne”. 24 апреля 1835 Жуковский заказывает следующие работы для наследника: *Mémoires sur la Révolution*

française (coll. De Banville); *Campan Mme de*. Mémoires sur la vie privée de Marie-Antoinette, Deuxième édition, Collection des mémoires relatifs à la Révolution française. Paris, 1823. Т. 1–3; Mémoires de S. Simon; *Thiébault P. C. F. Dieudonné*. Mes souvenirs des vingt ans de séjour à Berlin, ou Frédéric le Grand, sa famille, sa cour, son gouvernement, son académie, ses écoles et ses amis littérateurs et philosophes. Paris, 1804. Т. 1–5; *Robertson W.* Œuvres complètes / Trad. de l'anglais par M. M. Suard: Т. 1–12. Paris, 1829. Т. 4–7: Histoire de Charles V; *Hume D.* The History of England from the Invasion of Julius Caesar to the Revolution in 1688: Т. 1–5. London, 1806. Т. 5; *Schiller F.* Histoire du soulèvement des Pays-Bas sous Philippe II d'Espagne / Trad. par M. de Chateaugiron: Т. 1–2. Paris, 1827; *Ancillon F.* Tableau des révolutions du système politique depuis la fin du quinzième siècle: Т. 1–4. Paris, 1823; *Koch.* Tableau des révolutions de l'Europe depuis le bouleversement de l'empire romain en Occident jusqu'à nos jours. Paris, 1823; *Montesquieu.* Œuvres: Т. 1–8. Paris, 1822; *Michelet.* Précis de l'histoire moderne. Paris, 1835. О чтении мемуарной литературы Жуковским вместе с наследником см. также: *Иезуитова Р. В.* Пушкин и «Дневник» Жуковского 1834 года. С. 230–239; *Янушкевич А. С. В. А. Жуковский и великая французская революция.* С. 118.

РУССКИЙ ЗА ГРАНИЦЕЙ (Жуковский: 1841–1849)

ТИМУР ГУЗАИРОВ

Последнее десятилетие своей жизни Жуковский провел вне России. Ни современные, ни последующие читатели не задумывались над тем, что с этим обстоятельством у него было связано множество проблем, целый ряд осложнений в отношениях с русским правительством и с царской семьей. На основе переписки поэта с великими князьями Александром и Константином Николаевичами, а также с Р. Р. Родионовым мы постараемся восстановить эту сложную коллизию.

Случай Жуковского интересен тем, что разрешаемая законом от 17 апреля 1834 г. отлучка сроком на пять лет превратилась у него, по сути, в «никогда не разрешаемо<e> оставление отечества и произвольное в чужих краях водворение» [ПСЗ: 294–295]. В 1840 г. Жуковский вышел в отставку и готовился к отъезду в Германию, к своей невесте Е. Рейтерн. В связи с этим император отдал ряд повелений. Жуковскому, по свидетельству Плетнева, было «позволено жить там, где он найдет для себя удобнее и приятнее» [Плетнев: 415]. При этом Николай не ограничил поэту сроков пребывания за границей. Таким образом, на Жуковского не распространялся шестой пункт закона 1834 г. — о пятилетнем (для дворянства) сроке нахождения за границей. Другое высочайшее распоряжение заключалось в том, «чтобы он [Жуковский] и в отсутствие свое всегда считался состоящим на службе при цесаревиче» [Там же]. Это повеление, комплиментарное по форме, содержало в себе отчетливое для поэта сообщение, что жить за границей ему, значимой и знаковой фигуре, должно с оглядкой на русский императорский двор. К тому же, в Петербурге у Жуковского была взята подписка в том, что он обязывается «крестить и воспитывать детей своих в лоне православной церкви» [Зейдлиц: 174]. Так, уже накануне своего отъезда поэт

ясно ощутил стремление властей взять под контроль его заграничную жизнь.

2 мая 1841 г. Жуковский покинул Россию и направился в Германию, где планировал прожить два года. Источником существования его семьи были пенсии и различные доходы, которые ему переправлял из России Р. Р. Родионов, старший чиновник Собственной канцелярии императрицы Александры Федоровны. Для получения денег Жуковский должен был каждую треть года отправлять в Петербург заверенный в русской миссии документ — «свидетельство о жизни».

Спешу послать вам и доверенности и свидетельство о жизни. Там же и свидетельство о жизни Рейтерна. **Странное дело, что всякую треть надобно писать новое свидетельство для каждого места** <здесь и далее выделено нами. — Т. Г.>; разве нельзя один раз навсегда дать одну общую доверенность на все время моего отсутствия и для всех мест. Сколько у нас даром пишут и сколько делают затруднений! <...> Сентябрь 1841. Франкфурт на Майне. Мой адрес [просто] в Дюссельдорф [РНБ-1: Л. 9].

Сейчас мы не можем сказать, что собой представляли эти свидетельства о жизни: отчет ли о заграничной жизни или еще что-то иное, поскольку таких документов в архиве Жуковского не сохранилось. Исполнение этой обязанности воспринималось Жуковским если не как прямое средство контроля над его жизнью, то как частичное ограничение личной свободы: пребывание зависело от соблюдения конкретных правил, из которых ни для кого не делалось исключения.

Помимо досадной необходимости писать свидетельства, в 1841 г. поэта ожидало еще одно неприятное открытие. В письме к Родионову от 2/14 декабря читаем: «В вашем счете так же стоит: от наследника 133. Мне кажется что мне в треть следует 190?» [Там же: Л. 15]. Произшедшая недодача денег явилась первым в ряду последовавших мелких происшествий, которые сигнализировали о перемене отношения к Жуковскому при дворе: его начали забывать, ему не стеснялись выказывать пренебрежение.

1841–1842 гг. — это счастливое время в жизни поэта: женитьба, долгожданные семейные радости, ожидание первенца. В начале сентября 1842 г., еще до рождения дочери, Жуковский отправил императрице Александре Федоровне письмо,

в котором просил ее стать крестной матерью, если родится девочка. Однако ответа на свою просьбу он не получил. В письме к наследнику от 7 ноября 1842 г. из Дюссельдорфа поэт по этому поводу недоумевал: «Никак не могу подумать, чтобы моя милостивая императрица захотела меня оставить без ответа в таком важном случае жизни моей: **какое-нибудь враждебное стечение обстоятельств все здесь перепутало**» [Жуковский 1885: 445]. Еще ранее секретарь императрицы И. П. Шамбо своим упорным молчанием прекратил переписку с Жуковским. Свидетельство из письма к Родионову от 3/15 октября 1842 г.:

Попеняйте от меня Ивану Павловичу за то что он не отвечал мне ни разу на письма мои. Я даже не знаю что сделалось с картиною посланною моим тестем, в каком виде она дошла и представлена ли Государыне Императрице. И я и тесть мой писали к И. Г. Но ответа нам не было. Прошу вас уведомить меня об этой картине [РНБ-2: Л. 25–26].

В письме речь идет о подарке для императорской четы к серебряной свадьбе — картине Рейтерна «Георгий Победоносец», к которой Жуковский написал стихотворный комментарий, изданный отдельно. Но в дни празднования годовщины императорская семья забыла о поэте, преподавателе русского языка Александры Федоровны. Другой ее учитель — Музовский — был за свою педагогическую службу награжден орденом, и соответствующий рескрипт был опубликован в газетах. Мотивы подобного поведения императора однозначно объяснить трудно, подчеркнем лишь то, что Музовский принимал участие в празднике в Петербурге, в то время как Жуковский находился за границей.

Отсутствие со стороны императрицы ответа в 1842 г., как и при аналогичных обстоятельствах в 1844 г., когда в семье Жуковского ожидался второй ребенок, свидетельствует о том, что в его отношениях с императорской четой, и до этого не всегда безоблачных, наступил очередной сбой. Из переписки поэта с великими князьями явствует, что долгое пребывание Жуковского в Германии вызвало явную обеспокоенность царствующего дома.

Приблизительно в середине октября 1842 г. великий князь Константин Николаевич первым спросил Жуковского о сроке его возвращения в Россию. На это поэт ответил следующее:

Вы пишете о моем возвращении в Россию, скоро ли я возвращусь? Я этого не знаю. Государь <...> позволил мне жить согласно с требованием моих обстоятельств [Жуковский 1878: 357].

Такой ответ, в котором ощущалось стремление Жуковского к полной личной независимости и его непонимание серьезности заданного вопроса, явно не удовлетворил императорскую семью. Поэтому сначала императрица никак не откликнулась на просьбу поэта, а затем, спустя около полутора месяцев, в декабре 1842 г. Александр Николаевич повторил в письме к Жуковскому вопрос своего брата. Таким образом, в конце 1842 г., по истечении полутора лет проживания поэта в Дюссельдорфе или за три с половиной года до окончания установленного законом легального срока, со стороны императорской семьи появляются первые сигналы о том, что поэту необходимо в скором времени возвратиться в Россию.

Параллельно с возникающим в переписке с царскими особами напряжением Жуковский все с большим недоумением констатирует изменения в поведении его вчерашних дворцовых приятелей. Из письма к Родионову от 17/19 октября:

Спросите, прошу вас, у Федора Ивановича Пряшникова, получено ли им письмо на имя Императрицы и отдано ли? Оно так же послано 5/17 сентября. Скажите при том Пряшникову, что я от того не сам делаю ему запрос, что не надеюсь получить ответа; ибо на полдюжины писем моих он мне не отвечал и я полагаю, что я выключен из числа живых его приятелей [РНБ-2: Л. 28–29].

Вот другое письмо к Родионову — от 29 декабря 1842 г. / 10 января 1843 г. на сходную тему:

Спросите у Ивана Павловича <Шамбо. — Т. Г.> здорова ли его правая рука и спокойна ли его совесть и не грех ли ему трактовать меня как обыкновенного скучного просителя, который не стоит даже и того чтобы отвечать на письма его [Там же: Л. 30].

К концу года Жуковский явственно ощущает появление непонимания и отчужденности в отношениях между собой и царским двором. Это обстоятельство вносит изменения в веду-

щийся диалог: ответное письмо к Александру Николаевичу от 1 января 1843 г., в отличие от письма к Константину Николаевичу, поэт строит как обстоятельный и серьезный отчет о своей жизни.

В этом тексте впервые появилась тема, которая будет характерна и для более поздних писем — слухи, толки, вызванные долгой отлучкой Жуковского:

<...> этот вопрос <...> подал мне случай дать вам настоящее понятие о моих намерениях и тем **предохранить себя от недоразумений и недоброжелательных толков**, от которых никто не бывает в безопасности. Чего доброго, и **меня могут представить отступником от отечества** [Жуковский 1885: 447–450].

Эти слова передают степень серьезности и значимости наметившихся разногласий во взаимоотношениях поэта и двора. Вопрос о сроках пребывания за границей напрямую сопрягался в русском сознании с проблемой патриотизма, правда, по-разному понимаемой каждой стороной (ср. мнения Корфа и Вяземского о законе 15 марта 1844 г.).

Жуковский выделил три причины, вынудившие его продлить свое заграничное проживание. Первая — это «желание пожить некоторое время *вполне для себя*»; вторая — экономическая, желание скопить деньги на «годовой доход вперед»; третья — литературная: «здешняя уединенная жизнь поможет начать и кончить <...> перевод Одиссеи». Свое объяснение Жуковский начинает с прямого ответа на поставленный наследником вопрос:

Вы спрашиваете меня: когда я возвращусь? На это не могу отвечать вам определительно. Государь император, отпуская меня, не ограничивал моего отсутствия; я уверен, что **мне в этом отношении будет позволено произвольно сообразоваться с требованием моих обстоятельств**.

Уверенность и чистосердечность, которые поэт демонстрирует в обоих письмах, основаны на данном ему государевом слове и на признании его личных заслуг на государственном поприще. Однако апелляция к императору как гаранту собственной независимости за границей составляет особенность лишь этих писем Александру и Константину Николаевичам.

Укажем на одну особенность январского письма 1843 г., встречающуюся и в других письмах к наследнику. Жуковский представляет свою жизнь в Германии как независимую и сугубо частную, совершенно отстраненную от общественно-культурного фона Западной Европы и заполненную переводческим трудом:

<...> я нашел для себя весьма удобным провести первые годы своей семейной жизни вне всяких отношений общественных, в полной независимости от всего внешнего. И подлинно, я здесь совершенно принадлежу своему домашнему быту: с здешним большим светом я не познакомился; литературных связей никаких не сделал; до политики мне дела нет; живу дома, то есть у себя и в семье своего тестя [Жуковский 1885: 447].

При таком образе жизни, по мнению поэта в 1843 г., географические границы исчезли: **«живу <...> можно сказать, не на чуже, а в России»** [Там же].

Отметим, однако, расхождения в описании заграничной жизни Жуковского между самим поэтом и современниками. Зейдлиц повествует:

<...> во Франкфурте, где, как и в Дюссельдорфе, дом его сделался сосредоточием всех людей, отличавшихся умом и образованностью, и где часто навещали его русские путешественники. Жуковский жил открыто, даже роскошно <...> Он держал экипаж и заботился о туалете своей жены. <...> Кроме того, со многими особами Василий Андреевич вел деятельную переписку [Зейдлиц: 205].

Это мемуарное свидетельство (а в распоряжении правительства также, конечно, имелись сведения об образе жизни поэта) ставит вопрос как о способах трансформации поэтом биографических фактов в письмах к наследнику, так и о необходимости скрупулезного изучения обстоятельств его заграничной жизни. Сейчас с уверенностью можно говорить лишь о стремлении Жуковского в переписке с наследником «отредактировать» свой рассказ о пребывании за границей, предстать в ней русским, не замечающим Европы и находящимся как бы в России.

К концу 1843 г. положение Жуковского осложнилось, и он был вынужден лично встретиться с Александром Николаевичем в Дармштадте. Беседа носила неприятный, драматический

характер и оставила у поэта чувство неуверенности, неудовлетворенности. Сразу же по возвращении в Дюссельдорф в декабре 1843 г. он написал наследнику объяснение, которое позволяет реконструировать основные темы дармштадского разговора.

Повышенная эмоциональность и стилистическая резкость письма объясняются тем, что поэту со слов наследника становятся известны циркулирующие о нем в Петербурге «неблагоприятные» слухи:

Никому не может придти на мысль, чтобы я жил за границей, потому что предпочитаю чужую землю отечеству; еще менее можно вообразить, чтобы я имел намерение навсегда вне отечества поселиться. Такое подозрение на счет мой уничтожается всею моею жизнью и всею теперешнею моею деятельностью... [Жуковский 1885: 465].

Но ни статус Жуковского, ни работа над переводом «Одиссеи», посвященным великому князю Константину, не могли защитить поэта от появления «недоброжелательных толков»¹.

Ситуация приближается к критической, чему также способствует следующее обстоятельство. Жуковский при отъезде из Петербурга в мае 1841 г. говорил о своем желании прожить за границей лишь два года, т.е. он планировал вернуться в Россию в 1843 г. На встрече в Дармштадте в конце 1843 г. наследник потребовал от поэта разъяснений касательно дальнейших его планов. Жуковский, в свою очередь, поставил перед наследником вопрос о распространении на него действия закона 1834 г. о пятилетнем пребывании дворянина за границей:

Если бы я попросил у государя императора позволения продолжить этот род жизни на весь пятилетний законом установленный срок, то, конечно, **как и все другие**, не получил бы от его величества на это отказа [Там же: 466].

О монаршей милости 1841 г. — праве на не ограниченное сроком пребывание за границей — автор больше не вспоминает, что свидетельствует о наличии конфликтной ситуации.

В марте 1844 г. наступает потепление в отношениях. Из письма Жуковского от 7 марта:

<...> вы сообщаете мне с такую любезною заботливостью **успокоительный для меня отзыв государя императора на счет моей заграничной жизни** [Там же: 470].

Такая реакция тем удивительнее, что 15 марта 1844 г. был принят печально знаменитый указ «О дополнительных правилах на выдачу заграничных паспортов». Мы не располагаем фактами, которые могли объяснить причины «успокоительного отзыва» Николая I. Выдвинем две гипотезы, которые не исключают, а скорее взаимодополняют друг друга.

Первая. К указу «О дополнительных правилах», вызвавшему критику как в России, так и в Европе, власти, по-видимому, заранее приготовили противовес. 19 января 1844 г., спустя год после выхода известной книги Кюстина, Николай утвердил указ «О предоставлении иностранцам, приезжающим в Россию с срочными паспортами, **неограниченной свободы** жить в России, несмотря на сроки, назначенные в паспортах их правительства». Появление закона должно было продемонстрировать открытость, лояльность власти в миграционных вопросах. Возможно, что на достижение в том числе и этой цели был направлен благоприятный монарший отзыв, полученный Жуковским в конце февраля – начале марта 1844 г. Не случайно, в отличие от более позднего конфликта, поэту для полного разрешения ситуации не пришлось писать ни полупокаянного письма, ни красноречиво выражать свои верноподданнические чувства.

Вторая. Ее проясняют строки из двух писем Жуковского к Родионову. В конце декабря 1843 г. он писал:

Спешу уведомить вас, любезнейший Ростислав Родионович, что я возвратился из Дармштата в Дюссельдорф, где и пробуду до конца марта будущего года. **В конце же марта переселюсь во Франкфурт на Майне, где и останусь до возвращения моего в Петербург.** Когда же возвращусь, не знаю еще; но во всяком случае проживу год **во Франкфурте** [РНБ-З: Л. 50].

Темы переезда во Франкфурт Жуковский коснется и в отправленном 6 февраля 1844 г. письме:

В будущем марте (в конце) или в апреле я переселюсь во Франкфурт на Майне, проведя ровно почти три года в благославенном покое в Дюссельдорфе. Здоровье жены требует сего изменения и

обстоятельства <...>. Во Франкфурте у меня доктор Копп [РНБ-4: Л. 38].

Во втором письме автор указал на здоровье жены в качестве причины переезда. Однако не оно, как представляется, было определяющим фактором. В противном случае остается непонятным, во-первых, почему в декабрьском письме Жуковский никак не объяснился с Родионовым, а ждал для этого целый месяц. Во-вторых, почему идея о переезде из Дюссельдорфа возникла сразу же после встречи с наследником в Дармштадте и тогда же была изложена в письме к Родионову? Подчеркнем, что декабрьское письмо Жуковского к Родионову написано сразу же после объяснительного письма к наследнику и вводит впервые в ранее исключительно «бухгалтерскую» их переписку тему возвращения в Россию. Письмо к Родионову, с одной стороны, передает степень напряженности в отношениях наставника и наследника в конце 1843 г., с другой, отражает определенные моменты состоявшегося между поэтом и цесаревичем разговора. Именно с этой позиции посмотрим на текст.

Между Жуковским и цесаревичем, по нашему предположению, была достигнута следующая договоренность: поэт переезжает из Дюссельдорфа во Франкфурт, где находилась русская миссия, взамен на получение годовой отсрочки. Поэт принял решение не сам, ему предложили изменить место проживания, поэтому в первом тексте не упоминалось ни о болезни жены, ни о других обстоятельствах. Напомним, что Родионов регулярно получал «свидетельства о жизни», которые первоначально отправлялись поэтом из Дюссельдорфа во Франкфурт для заверения в русской миссии, а затем оттуда переправлялись в Петербург. Зная это обстоятельство и читая декабрьское письмо своего корреспондента, Родионов не мог не понимать, что переезд во Франкфурт влечет за собой установление более бдительного контроля над жизнью поэта со стороны русских властей. Если наша гипотеза верна, то нельзя не отметить также неравномерного распределения внимания со стороны правительства и двора по отношению к Жуковскому — за границей, где его жизнь явно представляла повышенный интерес для русской миссии, и в Петербурге, где на его письма часто не отвечали.

Итак, договоренность, достигнутая на встрече в Дармштадте в 1843 г., о переезде Жуковского из Дюссельдорфа во Франкфурт, весной 1844 г. предопределила положительный отзыв Николая I о заграничной жизни поэта. В течение всего 1844 г. в переписке между поэтом и наследником престола тема разрешения на проживание за границей не фигурирует.

Ситуация вокруг Жуковского снова осложнилась весной 1845 г., когда истекали условленные сроки. Поэт писал наследнику 7 апреля 1845 г.:

Я собирался нынешним годом возвратиться в Россию; но это невозможно: <...>. Впрочем я возвращусь к законному сроку, нимало не нарушив общего постановления [Жуковский 1885: 491].

Содержание письма еще раз подтверждает, что в 1844 г. была достигнута договоренность о приезде Жуковского в Россию в следующем году. К весне 1845 г. ситуация начала приобретать серьезный характер, на что указывают как первая фраза из письма («Теперь я **должен** дать вам отчет о себе и своих планах»), так и апелляция исключительно к закону. Данное Жуковским объяснение не удовлетворило императорский двор. Поэту намекают на необходимость самого скорейшего возвращения, на что косвенно указывает свидетельство Зейдлица: «Жуковскому **советовали** в то время возвратиться с семейством на родину...» [Зейдлиц: 205]. Посылаемые из Петербурга намеки показывают, что в глазах двора закон о пятилетнем пребывании за границей на Жуковского не распространялся.

С лета до конца октября 1845 г. в переписке между наставником и наследником престола наступило временное затишье. По-видимому, поэту была дана отсрочка, вызванная болезнью жены. Но именно в этот период Жуковский, как и в конце 1842 г., болезненно переживает равнодушное и пренебрежительное отношение к себе императрицы и ее секретаря. Письма Жуковского к Родионову позволяют проследить так называемую «историю браслета» — подарка, присланного поэту в июне 1845 г.

Приведем три характерных отрывка, раскрывающих атмосферу внутренней напряженности и непонимания между двумя сторонами. Письмо Жуковского от 18/30 июня 1845 г.:

Но Иван Павлович <Шамбо. — Т. Г.> не на шутку ленится; он не пишет и тогда, когда его должность ему это повелевает: например, мне почта привезла подарок от Императрицы, и этот подарок <...> привел меня в недоумение <...> По какому случаю сделан мне этот подарок, угадать не могу. Секретарю императрицы следовало бы приложить несколько слов объяснения; <...> но теперь получил его самым неприятным для меня образом и потому только могу догадываться что он назначен мне, что это выставлено на пакете [РНБ-5: Л. 35–36].

В отличие от ситуации 1842 г. Жуковский сейчас не просто констатирует возникшее напряжение, но болезненно реагирует, стремится выяснить причины поведения еще недавно близких людей. Эта тема развивается в письме от 7 сентября н.с. 1845 г.:

Я очень рад что глазами видел императрицу <...> Надобно признаться что он <И. П. Шамбо. — Т. Г.> поступил со мною не только не прятельски, но даже неучтиво. Я ни на одно из писем своих не удостоен получить ответа прошу вас мне изъяснить отчего происходит такая непристойность [Там же: Л. 45].

Ответ Родионова нам неизвестен.

Завершение эта история получила в письме Жуковского от 30 октября 1845 г.:

Дело браслета объяснилось. Но все таки Шамбо виноват. Ему надобно было узнать писала ли императрица; да как ему не знать? Ведь письма отправляет он. Браслет привел меня в великое недоумение; и я не отвечал императрице и не благодарил за оказанную мне милость. По какому случаю прислан браслет не знаю; он не может быть крестным подарком — императрица у меня не крестила ни дочери ни сына. А Шамбо и не подумал отвечать мне на письмо, в котором на все это я просил у него объяснения. Я крепко помыслю о моем возвращении на родину, хотя должен признаться что для работ, для финансов и для здоровья жены мне еще весьма бы нужно было долее здесь остаться <...> Во всяком случае в будущем году увидимся [Там же: Л. 49].

Положение поэта было неоднозначным. Он не был готов возвратиться в Россию, поэтому оттягивал отъезд, но — на примере истории с браслетом — интуитивно почувствовал: пренебрежительное поведение императрицы и ее секретаря отчасти обусловлено его долгим заграничным проживанием. Пока-

зательно, что тема возвращения в Россию вводится им в письме немотивированно, сразу после описания истории наметившегося конфликта, как отклик на ситуацию и как средство, которое идеально могло бы послужить улучшению их отношений. Отметим интересное совпадение: это письмо к Родионову было написано одновременно с объяснительным письмом к наследнику. Напряженный день — 30 октября — стал точкой сопряжения размышлений поэта о своем месте при дворе и о своем положении за границей.

В письме к наследнику Жуковский признает необходимость следовать закону о пятилетнем сроке пребывания за границей, но наряду с этим стремится оттянуть его исполнение еще на год. К постоянно упоминаемым задерживающим возвращение причинам — перевод «Одиссеи», экономическое положение, состояние здоровья жены и собственного — он добавил еще одну: желание «заняться на досуге приготовлением всего того, что может быть нужно для их <великого князя Николая Александровича> первоначального курса» [Жуковский 1885: 500]. Бывший наставник наследника престола предложил систематизировать свои исторические таблицы и пополнить императорскую библиотеку новыми книгами, а также нарисовал Александру Николаевичу портрет будущего наставника его сына. Он стремился, таким образом, заочно вернуться в активную придворную жизнь, что позволило бы и восстановить былой характер отношений, и добиться очередной отсрочки.

Октябрьские объяснения оставили в Петербурге самое неблагоприятное впечатление о намерениях Жуковского, о чем свидетельствует письмо к наследнику 3 декабря 1845 г.:

Между тем вижу из письма Игнатьева ко мне, что мои последние длинные письма ничего не объяснили перед вашим высочеством на счет моей заграничной жизни. <...> Но вот что пишет Игнатьев, которому ваше высочество благоволили сообщить мои письма: «Хотя мы не усомнимся никогда в вашей привязанности к царскому дому и к России; но тяжела для нас мысль, что вы навсегда отвергаете объятия, к вам простертые». Это навсегда привело меня в недоумение: следовательно и ваше высочество могли заключить из моих писем, что я собираюсь навсегда остаться за границую [Там же: 504].

Долгосрочное проживание поэта за границей и его постоянное уклонение от возвращения в Россию, всегда при этом фактически и логически обоснованные, воспринимаются его высокими адресатами исключительно как проявление антипатриотических настроений, о чем они прямо заявляют Жуковскому.

То, что ответ Александра Николаевича поэту был дан через третье лицо, косвенно говорит о возникновении не только напряженной, но и прямо конфликтной ситуации. На следующее письмо от 3 декабря наследник вообще не ответил. О том, что молчание наследника воспринималось Жуковским как знак недовольства, свидетельствует более позднее письмо от 8 сентября 1846 г.:

Не прошу от вас длинного письма, но только в двух словах уверения, что если вы *молчите*, то старое по старому; если же есть что у вас на сердце, тогда не промолчите, а *все выскажите* [Там же: 505].

Однако кризис 1845 г. разрешился так же неожиданно и благополучно, как и в 1843 г. Жуковскому была предоставлена очередная отсрочка до апреля 1847 г., о которой он сообщил Родионову в письме от 5 февраля 1846 г. Но все предшествующие события показали: ни статус наставника наследника престола или перевод «Одиссеи», ни монаршее слово или существующее законодательство не гарантировали Жуковскому независимости от «тайного врага». И если высокий статус позволял поэту рассчитывать на очередную отсрочку, то для внутренней нормализации отношений с императорским двором ему необходимо было совершить определенные шаги. 15 января 1846 г. поэт поздравил своего бывшего ученика с получением ордена Св. Владимира и выразил всю глубину своих верноподданнических чувств русскому монарху. На его поздравление наследник ответил милостивым письмом — тем самым именно теперь конфликтная ситуация 1845 г. полностью разрешалась.

Спустя месяц, 15 февраля 1846 г., поэт писал:

Всем сердцем благодарю ваше высочество за последнее ваше письмо, которое несказанно меня обрадовало. Я не отвечал на него, дабы не обременять вас частою перепискою, но был им вполне успокоен и утешен. <...> дай Бог <...> чтобы мои мыс-

ли, вам передаваемые, всегда были светлые и правильные <...> без всякой примеси своекорыстия... [Там же: 510].

Из полупризнаний Жуковского наследнику можно реконструировать то, что вызвало его раздражение в трех объяснениях конца 1845 г. Это — упорство, с каким поэт отстаивал свою позицию, проявившееся в частоте отправляемых им писем; это — сомнения императорского двора в «светлых и правильных» «мыслях» бывшего наставника; это — риторическая манера текстов, свидетельствующая, в глазах царской семьи, о «примеси своекорыстия», о желании поэта остаться за границей². Только избрав новую линию поведения, Жуковский улучшает отношения с двором.

Из этого же письма Жуковского мы узнаем о его готовности представлять наследнику своего рода отчеты о западноевропейской жизни: «Это право, данное мне вами, право быть **выразителем и оценщиком для вас общего мнения, шпионом не лиц, а времени**, дает мне звание особенного рода...». Такая деятельность должна была, по мысли автора, в какой-то мере оправдать его долгосрочное проживание за границей: «<...> исполнение его **издали** может быть успешнее, чем **вблизи**» [Там же: 510].

Вскоре поэт снова включился в активную публицистическую деятельность, хотя, заметим, письма к наследнику 1846–1847 гг. еще не давали материала для извлечения из них идеологически важных отрывков с целью их дальнейшей перепечатки в виде патриотических статей в российских газетах. Такая практика начнется с 1848 г. — с появления в «Северной Пчеле» статьи «Письмо Русского из Франкфурта».

В конце 1846 – начале 1847 гг. начинается новый виток в истории пребывания Жуковского за границей: предпринимается попытка легализации его долгосрочного пребывания вне России. В письме от 21 февраля 1847 г. он сообщал наследнику:

Полагая возможным не изъятие из закона, а его **дополнение на будущие подобные моему случаи**, им не предвиденные, я считал себя обязанным представить на высочайшее разрешение мои обстоятельства, сам наперед признавая, что закон им противоречит. Министр юстиции совершенно прав, утверждая, что изъятие в частном случае было бы весьма опасно и потрясло бы закон ко- ренной в его основаниях [Там же: 528].

За предложением Жуковского стоит его убеждение в том, что русским патриотом можно оставаться и живя за границей. Пока нам не известно, было ли принято дополнение к существовавшему закону и какое продолжение получила переписка по известному вопросу.

2/14 мая 1847 г. поэт впервые сообщил Родионову о готовящемся возвращении в Россию: «В июле месяце надеюсь наверно если будет угодно Богу, вас увидеть в Петербурге» [РНБ-6: Л. 47]. По-видимому, переписка с министром юстиции (если она имела место) не урегулировала положения Жуковского за границей, и отсрочка (если о ней просил поэт) не была дана. Весной 1847 г., таким образом, истекли все возможные легальные сроки пребывания поэта за границей, и соблюдение закона 1834 г. требовало его возвращения на родину. 21 апреля 1847 г. Вяземский пишет Жуковскому письмо, в котором фактически советует оттянуть отъезд из-за границы:

А все-таки не желаю для тебя, чтобы ты поселился в Петербурге. Мы уже как-то обжились в этом спертом воздухе, сами отчасти провоняли, и нас не ошибает вонь ближнего. Но тебе с вольного воздуха возвратиться в это удушье тяжело [ПВЖ: 55].

Атмосфера вокруг ожидаемого возвращения отличается столкновением различных идей и противоречивых желаний, как у самого Жуковского, так и у знавших его людей.

Но планы поэта изменились из-за состояния здоровья жены. Вместе с семьей он уехал на лечение в Эмс, оттуда 1 августа н.с. 1847 г. послал письмо Родионову:

Я теперь в Эмсе с женою, которая пьет воды и купается. Эта поездка остановила мою поездку в Петербург. Мы с вами не прежде как будущим летом увидимся [РНБ-6: Л. 55].

Ясно, что Жуковскому предоставлена отсрочка. Вопрос о сроках и причинах пребывания за границей в письмах поэта к наследнику более не фигурирует. Внешний характер отношений с властью приобрел новые черты: стал более мягким, уважительным, простым.

Французская революция 1848 г. и последовавшие за ней европейские события внесли дополнительные нюансы в положение поэта. По распоряжению Александра Николаевича был опубликован отрывок из письма Жуковского к нему, где поэт

высказывал свое мнение о сложившейся исторической ситуации. Жуковский был теперь необходим правительству именно за границей как голос «истинного русского патриота», на это указывает выбор заглавия для его статьи — «Письмо Русского из Франкфурта». К тому же публикация «Письма» 12 марта, в пятницу, подготавливала общество к восприятию манифеста Николая I об объявлении войны, который появился 15 марта, в понедельник. В 1848 г. в России было опубликовано и другое заграничное письмо Жуковского «О стихотворении: Святая Русь», обращенное на этот раз к Вяземскому. Как и в первом тексте, здесь автор рисует картину бедственного положения Европы и подчеркивает, что «добрые начала» «России суть: церковь и самодержавие». Благодаря такой позиции и играемой поэтом роли, отношения между Жуковским и двором заметно улучшились.

К тому же никто при дворе не сомневался в возвращении Жуковского в самое ближайшее время. Наиболее подробную и хронологически точную картину его жизни тех дней передают письма к Родионову. 17 марта 1848 г. поэт констатировал:

Обстоятельства политические может быть принудят меня **оставить Франкфурт прежде нежели я полагал**. <...> Дай Бог скоро увидимся [РНБ-7: Л. 81].

Спустя несколько дней, 21 марта / 2 апреля 1848 г. поэт уже сообщал о начавшемся сборе вещей:

Между тем я укладываюсь и скоро пошлю то что можно послать будет в Россию, адресовав все в контору великаго князя на что уже имею соизволение Его Высочества [Там же: Л. 92].

Жуковский активно обсуждает с Родионовым планы, маршруты, обстоятельства своего переезда. 17/29 мая 1848 г. поэт объявляет о начале своего пути:

Вот уже мой возвратный путь в Россию начался. Жена уже в Эмсе; я сам еду туда через два дни; и 3/15 июля мы оттуда пустимся в дорогу — но какую дорогу позволят выбрать обстоятельства не знаю; в полтора месяца много воды утечет <...> война, которая висит на носу <...> [Там же: Л. 106].

Однако болезнь жены снова вносит коррективы в график возвращения, что видно из письма из Эмса от 18/30 июня:

<...> если бы не лечение жены, уже давно бы я был в России; но по всем обстоятельствам нельзя будет пуститься в путь прежде 3/15 августа [Там же: Л. 110].

Усиливающееся революционное напряжение в Европе и разразившаяся в России эпидемия холеры заставляют Жуковского кардинально изменить свои намерения на этот год. 3/15 июля 1848 г. он пишет Родионову:

Между тем я и здесь отвсюду окружен разбоем! Остается одно средство — если нельзя будет ехать к вам, то не оставаться и здесь, а поселиться на зиму в Швейцарии, где теперь покойно и куда, вероятно не заглянет та война, которая на носу в Германии [Там же: Л. 112].

Положение поэта было крайне сложным и физически, и материально, и морально:

Что начать? Куда ехать? На встречу холеры везти жену и детей не хочу. Когда же она прекратится в России, уже будет поздно пускаться в дорогу. Между тем все здесь у меня продано. Во Франкфурте также оставаться нельзя — беспокойно. Советуют в Швейцарию — горный воздух жене может быть полезен. Может быть на это и решусь — но в Швейцарии чрезвычайно дорого жить [Там же: Л. 114].

Письма Жуковского к Родионову, как мы видим, могли служить источником сведений для русского правительства о заграничной жизни поэта и являлись, видимо, постоянным и единственным каналом связи между ним и двором. В этой связи интересен черновик письма Р. Р. Родионова поэту из Санкт-Петербурга, датированный 6/18 январем 1849 г. Приведем отрывок из этого текста:

П. А. Плетнев поручил мне уведомить вас, что он имел свидание с Г.<осударем> Цес.<аревичем>, и его Высочество весьма мило-стиво изволил выразиться с глубоким чувством почти такими словами: «Жаль нам В. А. сомневается в нашей любви к нему; он навсегда останется <нрзб>. Что же касается до выражения “он зажился за границей”, то это совсем не упрек, а ласковый призыв друга его, который вовсе не желал лишить его удовольствия там, где ему хорошо и нужно». — После этого мне должно сказать, что все ваши здешние друзья не только не забыли вас, но горят желанием скорее увидеться. Появление ваших сочинений, как электричество коснулось сердцам русских, и общий голос громко

начал звать вас на родину. И я от всего сердца кричу: Господи, исполни общее желание! [Родионов].

Отношения между поэтом и цесаревичем отличаются двойственностью. Хотя в самой переписке Жуковского с наследником вопрос о праве и сроках проживания за границей больше не обсуждался, но за этой кажущейся безмятежностью при дворе нарастает чувство нетерпения, раздражения по отношению к поэту, который за последнее время не приблизился к российским границам, но, переехав в Швейцарию, географически удалился от них. К тому же, с отъездом из Франкфурта он терял непосредственный контакт с русской миссией. Не могло не вызвать чувство нервозности такое обстоятельство, как приближение творческого юбилея Жуковского и отсутствие виновника торжества на родине. Неслучайно поэтому, что сначала Плетнев пытается смягчить смысл фразы цесаревича, а затем Родионов от себя лично и от русского «общего голоса» советует Жуковскому вернуться в Россию. Однако празднование юбилея в Петербурге прошло без поэта: в кругу его друзей и, в том числе, в присутствии наследника престола.

Возвращение Жуковского из-за границы стало темой еще одного разговора между цесаревичем и Плетневым, который писал другу 28 февраля / 11 марта 1849 г.: «Помните, что к Маю 1849 года вы обещали (одни или с семейством) *непременно* приехать в Россию. **Сдержите это обещание**». Плетнев явно обеспокоен складывающейся ситуацией, когда в адрес его друга наследник делает острые замечания. Ситуация вокруг Жуковского снова накаляется. Обратим внимание на следующий отрывок из письма:

В. <еликий> К.<нзъ> Цесаревич поручил мне изъяснить вам, что слова: «я наперед знал, что ему трудно будет подняться назад, в отечество» были **произнесены без укоризны**, а тем менее без **гнева**. Они только показывают, как *все* любят вас и желают вас видеть [Плетнев 1885: 611–612].

Во второй раз за последние два месяца наследник вынужден оправдывать свои слова и также не лично, а через третье лицо. Эти два обстоятельства заставляют, несмотря на общие (возможно, искренние) выражения любви, усомниться в полном отсутствии в его высказывании упрека Жуковскому. Личные

отношения, статус при дворе и общественное положение поэта накладывали на поведение цесаревича ограничения; в отличие от Плетнева, он не мог прямо и без обиняков советовать Жуковскому вернуться на родину к определенному месяцу. Именно поэтому свое мнение Александр Николаевич выражает как будто мимоходом (мы располагаем лишь отрывками его высказывания) в частной беседе с третьим лицом. Выбор Плетнева в качестве такого собеседника не случаен: он на правах ближайшего друга мог открыто передать Жуковскому не только буквальный смысл слов Александра Николаевича, но и оказаться в данном случае влиятельной фигурой для воздействия на поэта.

Итак, диалог по вопросу заграничного пребывания между Жуковским и Александром Николаевичем на протяжении 1842–1849 гг. отличался многоплановостью и противоречивостью, изобилует конфликтными ситуациями и компромиссами. Несмотря на различные попытки повлиять на сроки пребывания поэта за границей, сделать это русским властям не удалось. До мая 1849 г. Жуковский жил в Баден-Бадене, затем, вследствие обострившейся политической ситуации, переехал в Страсбург.

Вместе с тем, в течение первых месяцев 1849 г. Жуковский снова ощутил шаткость своего положения за границей, поэтому в августе он отправился для личного свидания с Николаем Павловичем в Варшаву. По приезде туда Жуковский отправил письмо Родионову:

Что здесь? Спросите вы. Здесь в Варшаве, куда я третьего дня ввечеру приехал из Баден-Бадена. Не рукоплескайте, мой любезный, этот приезд нас с вами не сблизил: я приехал сюда видеть великого князя и представиться Государю Императору и узнать от него позволит ли на будущую зиму мне остаться в Баден-Бадене <...> Теперь покойно только в России. <...> Болезнь жены <...> принуждает меня еще на несколько месяцев жить изгнанником в прекрасном климате весьма непрекрасного Бадена. Но я еще не знаю, позволит ли Государь остаться. Весьма вероятно, что позволит. В противном случае вы увидите меня одного в Петербурге; семью оставляю за границую [РНБ-8: Л. 53].

Итак, главная цель поэта — добиться очередной отсрочки для пребывания за границей, при этом Жуковский был готов к раз-

личным (как положительным, так и отрицательным) решениям ситуации.

Итоги аудиенции с царем поэт описал в следующем письме к Родионову от 29 августа 1849 г.:

И я рад что сам приезжал в Варшаву, а не письменно просил у Государя отсрочки: я мог изъяснить настоящие причины моего произвольного, грустного отсутствия из отечества. Государь принял меня весьма милостиво, благоволил дать мне безсрочный отпуск и выразил мне милость свою, пожаловал мне орден белого орла за пятидесятилетние труды на поприще словесности. Я желал бы, чтобы этот рескрипт, весьма для меня трогательный, был напечатан в газетах; постарайтесь об этом [Там же: Л. 57].

Таким образом, император вернул поэту дарованное в 1841 г. право на неограниченное пребывание за границей, пожаловал ему орден Белого Орла, рескрипт о чем Жуковский просил опубликовать — все это вместе взятое означало легализацию пребывания за границей.

Не излагаемые Жуковским в течение семи лет аргументы, а фактор личной встречи с монархом оказался переломным и решающим в разрешении всей ситуации. Спустя некоторое время в другом письме к Родионову поэт вновь подчеркнет важность состоявшейся встречи с Николаем и ее главный результат — возникшее понимание и доверие к печальным семейным обстоятельствам:

Съездив в Варшаву, я имел возможность объяснить государю мое положение. Но какое было бы счастье для меня перепрыгнуть разом с семьею из этой Германии, теперь для меня ненавистой, в отечество; но чудовище, болезнь моей жены, впилося меня своими когтями и не дает тронуться с места [Там же: Л. 60].

Страстно выражаемое в письмах к разным корреспондентам отрицательное отношение Жуковского к происходящим в Европе событиям, в котором лично император мог убедиться, а также вовлечение поэта в 1848 г. в строительство идеологии и празднование в России его творческого юбилея — вот те факторы, которые обусловили положительные результаты варшавской встречи и положили конец семилетней истории выяснения отношений между поэтом и двором по вопросу пребывания русского за границей.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ С этой точки зрения любопытен один слух, о котором поэт, по видимому, узнал от А. И. Тургенева и который передал в письме к наследнику от 1 января 1844 г.:

Через Париж я узнал, что в Петербурге, и именно при дворе, ходят толки, будто я сделался католиком. <...> должен из этого заключить, что есть какой-нибудь тайный враг, который хочет мне повредить [Жуковский 1885: 469].

Наставнику наследника престола и автору русского гимна прослыть католиком значило нарушить подписанное при отъезде собственное обязательство и напрямую быть обвиненным в антипатриотическом настроении.

- ² Ср. отрывок из письма от 3 декабря:

Но остановимся теперь на одном, отбросив в сторону все то, о чем я имел счастье писать к вашему высочеству в последних двух письмах. Срок моего пребывания за границей должен кончиться в начале мая 1846 г. В исполнение существующего <закона> я к этому сроку явлюсь лично; но в том же 1846 г. мне необходимо быть к началу августа в Швальбахе как для себя, так и для жены. <...> могу ли надеяться, что государь император согласится, чтобы я, *представившись по обязанности в будущем мае* <здесь и далее курсив Жуковского. — Т. Г.> в Петербурге, мог опять *возвратиться сюда еще на год, то есть до начала мая 1847 г.* <...> *Если будет дано*, то, как сказал, приеду в мае один; если же не будет дано, приеду *со всем семейством*, но уже несколько позже, *в начале сентября*, по окончании курса в Швальбахе. Но величайшею было бы для меня милостию от государя императора, если бы в таком случае, когда мне будет позволено остаться за границей до начала мая 1847 г., его императорское величество соизволил мне дать и всемилостивейшее *разрешение не являться в будущем 1846 г.:* я чрез это *сберег месяца четыре для своей Одиссеи* [Жуковский 1885: 505].

Заметим, что сложное риторическое построение текста обуславливало возросшее недоверие к жизненным обстоятельствам и к позиции Жуковского со стороны его адресатов.

ЛИТЕРАТУРА

- Жуковский 1878: <Письма> к Великому Князю Константину Николаевичу // Сочинения В. А. Жуковского / Под ред. П. А. Ефремова. СПб., 1878. Т. 6.

- Жуковский 1885: Письма к Государю Наследнику Цесаревичу // Сочинения В. А. Жуковского. СПб., 1885. Т. 6.
- Зейдлиц: *Зейдлиц К. К.* Жизнь и поэзия Жуковского: По неизд. источникам и личным воспоминаниям. СПб., 1883.
- ПВЖ: Переписка П. А. Вяземского и В. А. Жуковского (1842–1852) / Публ. М. И. Гиллельсона // Памятники культуры: Нов. открытия: 1979. Л., 1980.
- Плетнев: *Плетнев П. А.* О жизни и сочинениях В. А. Жуковского // В. А. Жуковский в воспоминаниях современников. М., 1999.
- Плетнев 1885: Сочинения и переписка П. А. Плетнева. СПб., 1885.
- ПСЗ: Полное собрание законов Российской Империи: Собр. второе. Отд. Первое (I). 1834. СПб., 1835. Т. IX.
- Родионов: Черновик письма Р. Р. Родионова к Жуковскому // РО РНБ. Ф. 286. Оп. 2. № 134. Л. 138–139.
- РНБ-1: Письма В. А. Жуковского к Р. Р. Родионову. 1841 // РО РНБ. Ф. 286. Оп. 2. № 123.
- РНБ-2: Письма В. А. Жуковского к Р. Р. Родионову. 1842 // РО РНБ. Ф. 286. Оп. 2. № 124.
- РНБ-3: Письма В. А. Жуковского к Р. Р. Родионову. 1843 // РО РНБ. Ф. 286. Оп. 2. № 125.
- РНБ-4: Письма В. А. Жуковского к Р. Р. Родионову. 1844 // РО РНБ. Ф. 286. Оп. 2. № 126.
- РНБ-5: Письма В. А. Жуковского к Р. Р. Родионову. 1845 // РО РНБ. Ф. 286. Оп. 2. № 127.
- РНБ-6: Письма В. А. Жуковского к Р. Р. Родионову. 1847 // РО РНБ. Ф. 286. Оп. 2. № 129.
- РНБ-7: Письма В. А. Жуковского к Р. Р. Родионову. 1848 // РО РНБ. Ф. 286. Оп. 2. № 134.
- РНБ-8: Письма В. А. Жуковского к Р. Р. Родионову. 1849 // РО РНБ. Ф. 286. Оп. 2. № 130.

НЕКРОЛОГ БУЛГАРИНА ЖУКОВСКОМУ

ТАТЬЯНА КУЗОВКИНА

Любой некролог, сообщая о смерти того или иного лица, обязательно называет место в социальной структуре общества, которое он занимал. Оценка заслуг и личных качеств умершего, демонстрируя ценностные ориентиры автора некролога, одновременно показывает, каковы приоритеты общества в целом¹. Уже первые в русской печати некрологи писателям свидетельствовали о том, что их статус определялся не чином и не должностью, а смерть их расценивалась как событие общечеловеческого масштаба. Именно так в прозаической части стихотворения И. М. Борна «На смерть Радищева» (альманах «Свиток муз», 1803 г.) трактовалось его самоубийство:

Или познал он ничтожность жизни человеческой? Или отчаялся он, как Брут, в самой добродетели? Положим перст на уста наши и пожалеем об участи человечества².

Текст Борна появился в малотиражном издании, предназначенном для узкого окололитературного круга читателей, и поэтому не вызвал нареканий свыше. Однако когда Н. М. Карамзин в «Вестнике Европы», имевшем большее количество читателей, тоже опубликовал отклик на смерть Радищева, то замаскировал его под перевод с французского³.

Стремление подчеркнуть важное место писателей и литературы в духовной жизни русского общества с конца XVIII в. неизменно вызывало напряженное отношение со стороны правительства. Особенно очевидным это становится в николаевскую эпоху, когда резко выросли тиражи периодических изданий и расширилась сфера их распространения. В этих условиях правительство остро нуждалось в частном органе, который смог бы стать проводником официальной идеологии в массовое сознание. «Северная пчела» <далее — СП>, редактируемая Ф. В. Булгариным, единственная многотиражная политическая

газета, взяла на себя эти функции⁴. Задачам, стоящим перед изданием, служили и некрологи.

Во-первых, имело значение уже само место публикации некролога и его оформление. Когда в СП появлялись сообщения о смерти членов императорской фамилии, то ее страницы обводились черной траурной каймой. Развернутые некрологи видным чиновникам и военным публиковались в разделе «Некрология», занимавшем иногда две полосы газеты. Некрологи мелким чиновникам, актерам и писателям публиковались либо в разделе «Внутренние известия», либо в «Журнальной всякой всячине».

И объем, и поэтика, и композиция некрологов в СП зависели от социального статуса того, кому они посвящались. Это наиболее отчетливо отражалось в сводных списках деятелей, умерших за прошедший год, которые печатались в газете в начале каждого нового года. Например, в поименном «Некрологе 1841 г.» выделены следующие группы:

- Владельцы особые и принцы
- Государственные люди
- Генералы
- Высшие гражданские сановники
- Духовные
- Знатные придворные дамы
- Ученые и врачи
- Литераторы <в т.ч. упомянут М. Ю. Лермонтов, не заслуживший отдельного некролога. — Т. К.>
- Художники
- Женщины писательницы, художницы и ученые
- Драматические артисты и артистки
- Негоцианты и мануфактуристы (СП. 1842. № 20).

Некрологи признанным героям эпохи, которые многолетней службой достигли высоких чинов, представляли собой описание их постепенного восхождения по карьерной лестнице с перечислением всех наград и нередко украшались вставными назидательными новеллами в патриотическом духе и пышными вступлениями.

Если имя каждого доброго сына отечества и верного слуги царского, истинно русского по делам, достойно воспоминания современников <...> и того, чтобы память об нем передать потом-

ству, тем более да почтит признательное воспоминание наше человека, совершившего путь жизни долголетней, ознаменованной великим трудом и неистощимым усердием на пользу службы государя, отечества и ближних, заслужившего высокое отличие и внимание царей России, —

так начинался некролог адмиралу П. М. Рожнову, особенной добродетелью которого было сочтено то, что в жизни его не было места подвигу:

Такова была добродетельная и религиозная жизнь мирного, кроткого, терпеливого мужа, подобно кораблю, плавающему на океане, то тихом, то бурном, но всегда под ровными парусами, так, что излишнею парусностью никогда не подвергался рангоут его опасности (СП. 1840. № 3).

Даже короткие некрологи видным чиновникам или их женам в разделе «Внутренние известия» отличались полнотой всех характерных для этого жанра риторических формул:

29 апреля в пять часов по полуночи после продолжительной болезни скончалась к сожалению всех знавших ее Мария Петровна Буяльская, урожденная Дроссар, супруга знаменитого оператора и профессора, действительного статского советника доктора Ильи Васильевича Буяльского (СП. 1842. № 17).

Поэтика некролога резко меняется, когда речь заходит о людях творческих профессий. Поскольку их социальный статус был низок, то развернутый некролог им мог появиться только с подобным объяснением:

Ныне, когда в отечестве нашем начинают обращать внимание на отличные таланты, к какому бы сословию они не принадлежали — звание актера сделалось уже неунизительным, и может быть заметнее других, совершенно бесполезных. Теперь мы научились ценить артистов, делающих честь успехам нашего просвещения. Посему я надеюсь, что краткое исчисление сценических заслуг Сабурова не будет сочтено излишним (СП. 1831. № 158), —

писала СП об актере императорского московского театра А. М. Сабурове.

Некрологи людям творческих профессий иногда вовсе не соответствовали уже сложившемуся жанровому канону. Например, следующий текст звучит почти пародийно:

В Москве скончался 8 марта артист императорских театров Д. Т. Козловский. По странному капризу природы покойный не был одарен талантом, а между тем страстно любил сценическое искусство. Главное амплуа его было в ролях благородных отцов, тиранов и второстепенных героев (СП. 1842. № 67).

Некрологи писателям в СП также подчеркивали их низкий социальный статус. Когда Булгарин опубликовал некролог литератору Василию Ивановичу Козлову в почетном разделе «Некрология», то сразу же сообщил, за какие именно заслуги:

Участие, которое он принимал в издании СП, отличные его познания и благородство его души налагают на нас обязанность сообщить о жизни его хотя краткое, но достаточное известие. <...> Он <...> был нам весьма полезен своим усердием, трудолюбием и опытностью — к несчастью недолго.

Однако далее некролог «почтенному и трудолюбивому литератору» постепенно превращался в нравственно-сатирический очерк. СП сообщала, что Василий Иванович был «скромен, учтив и услужлив», «кроткого нрава» и «самого благородного образа мыслей», не был членом литературных обществ, а «окончив труды свои по журналу, отправлялся с визитами к почетным особам» и:

оставив блистательное общество далеко за полночь, он взбирался в скромную свою комнатку, и раннее утро заставало его уже за корректуру или переводом (СП. 1825. № 58).

Отметим, что Булгарин чаще всего помещал в СП некрологи не первостепенным литераторам и подчеркивал это как свою принципиальную позицию:

Одним словом, если В. Г. Анастасевич был не поэтом и не щегольским прозаиком, то он был добрым, трудолюбивым и полезным человеком — и этого очень довольно, даже для того, чтобы приобрести тихий уголок в истории русской литературы (СП. 1845. № 42).

Совершенно нетипичен на этом фоне некролог Пушкину, опубликованный в СП 30 января 1837 г. (№ 24), в тот же день, что и знаменитый некролог В. Ф. Одоевского в «Литературных прибавлениях к «Русскому инвалиду»» А. А. Краевского⁵.

Булгарин постарался обезопасить себя от цензурных нападений тем, что поместил некролог в самом конце раздела «Внутренние известия», после сообщения об отпусках и новых назначениях чиновников и пространной статьи о страховых компаниях. Кроме того, под текстом стояла подпись: *Л. Якубович*, хотя обычно некрологи во «Внутренних известиях» печатались анонимно. Несмотря на то, что некрологи Пушкину в СП и «Литературных прибавлениях» (ЛП) уже с самого начала отличались по стилю:

СП: Сегодня, 29-го января, в 3-м часу по полудни, литература русская понесла невознаградимую потерю: *Александр Сергеевич Пушкин*, по кратковременных страданиях телесных, оставил юдольную сию обитель.

ЛП: Солнце нашей поэзии закатилось! <...>

основные мысли обоих текстов во многом пересекались. Во-первых, утверждалось, что скорбь по поводу утраты Пушкина невозможно выразить словами:

СП: Пораженные глубочайшею горестию, мы не будем многоречивы при сем извещении.

ЛП: Более говорить о сем не имеем силы, да и не нужно; всякое русское сердце знает всю цену этой невозвратимой потери, и всякое русское сердце будет растерзано.

Во-вторых, признавалось, что жизнь Пушкина оборвалась раньше срока:

СП: <...> много, очень много могло бы еще ожидать от него признательное отечество.

ЛП: Пушкин скончался, скончался во цвете лет, в середине своего великого поприща!..

Но самым важным было то, что творчество поэта оценивалось как национальное достояние:

СП: Россия обязана Пушкину благодарностью за 22-летние заслуги его на поприще словесности

ЛП: Пушкин! Наш поэт! Наша радость, наша народная слава!..

Некрологи Пушкину вместо иерархии чинов утверждали иерархию таланта и демонстрировали, насколько велика роль литературы в общественной жизни⁶. Оппозиционность этого утверждения сразу же почувствовали творцы официальной

идеологии. А. В. Никитенко отмечал, что Уваров был недоволен пышной похвалой, напечатанной в «Литературных прибавлениях», а председатель цензурного комитета дал Никитенко предписание «не позволять ничего печатать о Пушкине, не представив сначала статьи ему или министру». За слова «Россия обязана Пушкину благодарностью за 22-летние заслуги его на поприще словесности» в некрологе Л. Я. Якубовича Греч как один из издателей СП получил строгий выговор от Бенкендорфа⁷.

В 1852 г. эта же ситуация возникла с некрологами Гоголю. «Письмо из Петербурга» И. С. Тургенева, запрещенное петербургской цензурой, было напечатано в «Московских ведомостях» и стало причиной ареста и ссылки молодого писателя. Тургеневский некролог Гоголю напоминал некрологи Пушкину и эмоциональным тоном, и композицией, и тем, что называл умершего писателя великим, а его смерть — общенародным горем. Кроме того, Тургенев отмечал, что Гоголь, подобно своим предшественникам (среди которых читатель в первую очередь должен был вспомнить Пушкина), ушел из жизни слишком рано, не воплотив задуманные творения:

Гоголь умер!.. Какую русскую душу не потрясут эти два слова? Он умер... Потеря наша так жестока, так внезапна, что нам все еще не хочется ей верить. <...> Да, он умер, этот человек, которого мы теперь имеем право — горькое право, данное нам смертью, — назвать великим; человек, который своим именем означит эпоху в истории нашей литературы; человек, которым мы гордились, как одною из слав наших! Он умер, пораженный в самом цвете лет <...> подобно благороднейшим из его предшественников... (Московские ведомости. 1852. № 32. 13 марта).

Некролог Гоголю появился и в «Москвитянине». В ответ на него Булгарин, давний литературный оппонент Гоголя, возмущенный его растущей посмертной славой, опубликовал в СП большую статью, в которой уверял читателей, что Гоголь недостоин ни того, что его называют великим писателем, ни тем более черной траурной каймы вокруг страниц, на которых напечатан некролог:

Статья в «Москвитянине» «напечатана на четырех страницах, окаймленных траурным борднером! Ни по смерти Державина, ни

по смерти Карамзина, Дмитриева, Грибоедова и всех вообще светил русской словесности, русские журналы не печатались с черной каймою! (СП. 1852. № 87).

В этом списке светил русской словесности Булгарин подчеркнуто не называет Пушкина и тем самым косвенно напоминает, что некролог Одоевского тоже был обведен траурной каймой. Далее Булгарин повторял те же критические выпады в адрес Гоголя, которые печатал в СП, начиная с 1836 г.

Посмертная слава Гоголя и шум вокруг его имени не нравились не только Булгарину. Московскому генерал-губернатору А. А. Закревскому было выражено высочайшее неудовольствие за то, что он присутствовал на похоронах Гоголя, после чего Закревский в свою очередь начал обращать внимание попечителя московского округа на все статьи о писателе и приказал печатать их «с особенным разбором и строгостью»⁸. А цензор А. Крылов не допустил до публикации очередную ругательную статью Булгарина, который нападал на защитников гоголевской славы⁹ с характерной ссылкой на «особое приказание не возбуждать полемики по сему предмету»¹⁰.

Именно в этот период — 26 апреля 1852 г. — в СП появился булгаринский некролог В. А. Жуковскому. Хотя он и был выделен в отдельный текст, а не представлял собой очередное сообщение в разделе «Внутренние известия», но помещался не в «Некрологии», а в «Журнальной всякой всячине», называвшейся в это время «Пчелка». На фоне традиции некрологов писателям в СП некролог Жуковскому выглядит очень значительным и по объему, и по общему панегирическому тону. Объясняется это, конечно, высоким социальным статусом Жуковского, но также и тем, что после запрещения писать о Гоголе Булгарин нашел здесь новый способ продолжить борьбу с его посмертной славой.

Уже первая фраза: «Жуковского не стало!..» напоминала начало некролога Гоголю и помогала читателям понять, *чье* имя далее подчеркнуто не упоминается в ряду великих русских писателей:

Вот по ком русская литература должна облечься в траур! Вот о ком мы можем сказать смело, без малейшего преувеличения,

что его имя *останется на вечные времена начертано золотыми буквами рядом с именами Ломоносова, Державина, Крылова, Пушкина, Грибоедова!*

Прочитывая в конце некролога:

Не говори с тоской: *их нет;*
Но с благодарностью: *были,*

Булгарин подводил итог:

*Были Державин, Карамзин, Пушкин, Грибоедов.... Жуковский....
были и живут... в славе России!*

Антигоголевские мотивы в некрологе Жуковскому возникли не случайно. В рецензиях и статьях 1840-х гг. Булгарин неоднократно противопоставлял Жуковского, «певца всего честного, благородного, высокого и нежного» (СП. 1848. № 268), Гоголю и всей натуральной школе. Он называл «истинно прекрасными и изящными» «поэзию и образцовые переводы с немецкого прозою» Жуковского, противопоставляя им новую литературу «из крови и грязи», «вместилище жизнеописаний каторжников и кафедру подлого коммунизма» (СП. 1848. № 190). Восторженно отзываясь о переводе «Одиссеи» и критикуя «новое творение русского Гомера» — комедию «Женитьба», Булгарин писал:

когда я стал читать *новые стихотворения Жуковского* после всего расхваленного нашими журналами, мне точно показалось, будто я *вышел из какого-то душного погребца на свет Божий!* (СП. 1848. № 268).

Однако скрытая полемика с Гоголем и гоголевским направлением не заставила Булгарина изменить уже утвердившимся в СП канонам написания некролога. Включая Жуковского, «благонамеренного литератора в полном значении слова», в один ряд с теми чиновниками, которым СП посвящала развернутые некрологи, Булгарин рассматривает этапы его творческой эволюции как шаги по карьерной лестнице:

В 1812 г., когда опасность угрожала не царству русскому, но русской славе, вступил в Московское ополчение, и служил до перехода русских войск за границу, как новый Тиртей, воспламеняя храбрых к боям, и прославляя доблестных вождей. За эту чест-

ную службу Жуковский награжден орденом Св. Анны второй степени.

Как следующая ступень в биографии, увенчанная высочайшей наградой и счастливым поворотом судьбы, выделено двухлетнее пребывание в Дерпте, где Жуковский оставил «незабвенную память» и после которого

в 1816 г. <...> получил от щедрот Императора Александра I-го по 4 000 рублей пожизненного пенсионера, а в 1817 г. был принят к Высочайшему двору

для преподавания российской словесности государыне императрице, а потом назначен наставником наследника престола. На этом Булгарин и оканчивает описание карьеры Жуковского, завершая ее идиллической картинкой с обязательным для некрологов СП названием достигнутого умершим чина:

В чине тайного советника В. А. Жуковский вышел в отставку и поселился с женою и детьми на берегах Рейна, в Дюссельдорфе и Бадене, где и кончил свою смиренную жизнь.

Почему пребывание в Дерпте столь способствовало успешной карьере Жуковского, не ясно. Причины, по которым он попал в Дерпт, как показывает сам Булгарин, были чисто биографического порядка. После окончания службы в армии поэт

удалялся в Тульскую губернию, где созревали две пышные розы, бывшие долгое время украшением своего пола, племянницы Жуковского

и после того, как одна из них вышла замуж и уехала в Дерпт, «все семейство Протасовых <...> а с ними и В. А. Жуковский переселились в Дерпт», где поэт вел исключительно частную жизнь:

В этом ученом уголке Жуковский посвятил себя изучению немецкой словесности, которую вполне постигнул, проводя приятно время в своем драгоценном семействе, и в обществе поэтов Вейрауха, Петерсона и некоторых других любителей литературы.

Таким образом, у читателя булгаринского текста должно было сложиться впечатление, что само пребывание в благословенном ученом уголке (где, как это было хорошо известно читате-

лям СП, долгое время живет и откуда пишет сам Фаддей Венедиктович!) уже есть деяние, достойное награды императора.

Собственно о творчестве Жуковского Булгарин отозвался более чем кратко и повторил то, что не раз было написано:

Жуковский пересадила романтическую поэзию, которою славятся Англия, Германия и Испания на русскую почву и первый показал образцы романтической поэзии во всех ее формах и размерах,

добавляя, что «надобно быть самому великим писателем, чтоб удачно переводить творения великих писателей». Творчество умершего поэта он характеризовал выражениями типа: «все сочинения Жуковского изящны и чисты как алмаз» или «женщины в сочинениях Жуковского — ангелы». Булгарин напоминал, какое сильное впечатление произвели во всех сословиях патриотические стихи 1807 и 1812 гг., говорил, «что ничего нет и быть не может народнее», чем баллада «Светлана», и что «Жуковский выразил чувство всех русских в народном нашем гимне».

Повторив дважды, что в некрологе нет места для разбора всех поэтических произведений, автор делал вывод, что среди сочинений Жуковского

одни лучше других, но дурных нет, и все они имеют неотъемлемое достоинство или по языку или по вымыслу или по прелестным стихам.

Диссонанс в общем панегирическом тоне некролога неожиданно возникает в характеристике Жуковского-человека. Булгарин подчеркивает, что «нежный, чувствительный и благородный» Жуковский до смерти был «дитя душою», «никому не хотел вредить умышленно», но он верил «приближенным к себе лицам», и это «вводило его иногда в заблуждения на счет людей и дел», он даже мог «по чужим внушениям, сделать кому-нибудь неприятность». Булгарин намекает на некие таинственные обстоятельства и даже дает понять, что прощает Жуковского за что-то:

но <...> над его гробом не раздастся ни одной на него жалобы, и в ком только, как говорится, сердце на месте, тот вздохнет по нем, и прольет слезу о потере великого русского писателя и доброго человека!

Значение этого намека усиливает упоминание о сильных друзьях Жуковского, «которые уважали его просьбы и предстательство за других».

Для того чтобы пояснить этот отрывок, необходимо в общих чертах изложить историю взаимоотношений Жуковского и Булгарина.

Историю эту можно разделить на несколько периодов:

1) В начале своей литературной карьеры Булгарин, безусловно, относился к Жуковскому с пиететом. В «Сыне Отечества» 1821 г. он защищал переводы Жуковского от критики А. А. Бестужева-Марлинского, в отзыве о трехтомном собрании сочинений Жуковского в «Литературных листках» сравнивал его с Гете, называл «первоклассным поэтом» и заключал: «большая часть его произведений признаны классическими в своем роде». В свою очередь, одно из писем Жуковского к Булгарину этого времени, за шутливым тоном которого скрывается ирония и в адрес Булгарина, и в свой собственный адрес, могло создать впечатление приятельских отношений двух литераторов. Жуковский сетует, что не застал Булгарина дома:

Ты высок духом, за то и живешь высоко; и доступ к тебе, как ко всему великому и высокому, трудный. — Я победил все трудности, вскарабкался на высоту и не нашел никого на этой высоте. Прискорбно это мне, хотя для меня (столь часто лазившего по пустякам на высоту Парнаса) и не ново. Жаль, что не удалось сказать тебе слово. Долго не увидимся, —

и благодарит за подаренную табакерку¹¹.

2) Отношения портятся в 1824 г. после известного эпизода с эпиграммой А. А. Бестужева «Из савана оделся он в ливрею», авторство которой Жуковский, по воспоминаниям Н. И. Греча, приписывал Булгарину. Определенную роль в этой истории сыграл и А. Ф. Воейков, в исполнении которого Жуковский услышал эпиграмму в первый раз¹².

3) Резкое обострение отношений начинается после 1825 г. Булгарин в борьбе за подписчиков своих изданий начинает атаку на литературных конкурентов, в числе которых оказывается и Жуковский. В записках и доносах в III отделение и письмах к Бенкендорфу Булгарин называет Жуковского своим врагом номер один и делает его главою огромной оппозици-

онной партии, которая собирается издавать в Москве газету «Утренний листок». Один из болгаринских доносов Бенкендорф показал Дашкову, который оставил на нем свои замечания. Упоминание имени Жуковского показалось ему кощунственным:

Ему ли, сей чистой, возвышенной душе, коей вверена надежда России, быть орудием даже слепым гнусных козней и умыслов!..¹³

Но Булгарин продолжал представлять себя как храброго бойца за правду, которого в течение десяти лет «преследует сонм злоупотребителей», которому «вредят везде как могут», однако хотя и «семейство слезно просит перестать писать», и друзья советуют то же, «боясь гибели» Булгарина, он отвечает:

Перемениться не могу — ибо пишу и говорю то только, что почитаю правдою, а правда глаза колет!

Заметим, что Булгарин наделяет себя чертами героя своей собственной повести «Бедный Макар или кто за правду горой, тот истый герой», которую он считал своим программным произведением. В написанной собственноручно по требованию III отделения «Записке о Булгарине» 1826 г. он выдвинул эту повесть как главное свидетельство своей благонамеренности¹⁴.

Если в записках и доносах Булгарин высказывался о Жуковском однозначно отрицательно, то в текстах, представляемых вниманию публики, он это отношение скрывал. Мы не обнаружили ни одного негативного высказывания о творчестве Жуковского в СП за 1825–1832 гг., как, впрочем, и ни одного подробного разбора его сочинений. Характерно, что положительной была и краткая рецензия на «Баллады и повести В. А. Жуковского» 1831 г., появившаяся в самый напряженный момент их отношений:

Книга сия принадлежит к числу тех, которые освобождают журналиста от многоглагольствия при извещении публики о выходе их в свет. Кто в России не знает Жуковского! Кто не читает и не перечитывает его прекрасных баллад! В сем собрании помещены 15 пиес (в том числе прекрасный близкий перевод Биргеровой Леноры), кои не были напечатаны в последнем собрании стихотворений автора. Прекрасный подарок публике нашей на новый год! (СП. 1831. № 287).

В рецензии на альманах «Альциона», изданный бароном Розеном, читаем:

Указав на стихотворения «Воскресное утро в деревне» В. А. Жуковского, «Пир во время чумы» Пушкина <...> мы смело можем предсказать любителям поэзии русской обильный запас чтения приятного и разнообразного (СП. 1831. № 287).

Враждебные по отношению к Жуковскому высказывания подаются лишь в виде намека. Так, в опубликованных в нескольких номерах СП за 1831 г. «Письмах из Петербурга в Москву. К В. А. У.» (инициалы Ушакова) многократно повторяется, что в журналах невозможно найти объективной оценки произведений, потому что литераторы хвалят лишь авторов *своей* партии. И далее следует очевидный и ядовитый намек на Жуковского:

Несколько человек с дарованием, или заменяя увядшее дарование своим положением в свете, начальствуют над толпами литературной черни, которые подобно мародерам воинства Атиллы, овладевая храмом муз, рубят здравый смысл! (СП. 1831. № 294–303).

Булгарин, который был автором этой статьи, оживлял в памяти понимающих читателей недавнюю историю. В 1830 г. в альманахе «Денница» была опубликована статья И. В. Киреевского «Обозрение русской словесности 1829 года», в которой автор резко критиковал роман «Иван Выжигин». Булгарин не раз отвечал на эти высказывания в свой адрес, подчеркивал несостоятельность критики Киреевского и указывал на то, что публика, обладающая «здравым смыслом», раскупила его роман (СП. 1831. № 284), а критика Киреевского написана под влиянием Жуковского. Покровительство Киреевскому и родство с ним были и в доносах Булгарина основным аргументом, подтверждавшим неблагонадежность Жуковского.

Письма и доносы Булгарина в III Отделение приходились как раз на то время, когда положение Жуковского, хлопотавшего за декабристов и написавшего записку о Н. И. Тургеневе, при дворе было сложным. Характерный эпизод приводит Николай Барсуков. Когда Жуковский поручился за благонамеренность И. В. Киреевского, Николай I спросил: «А за тебя кто поручится?», но через несколько дней обнял его в знак примирения¹⁵.

И письмо Жуковского Николаю от 30 марта 1830 г., и дневниковая запись последовавшего разговора с императором¹⁶ показывают, что Василий Андреевич, который не читал булгаринских доносов, прекрасно понимал роль Булгарина в сложившейся ситуации, и ему было известно, какие именно обвинения тот выдвигал против него. Как пишет Жуковский, Булгарин всем разглашал, что посажен на гауптвахту «по проискам» Жуковского, что Жуковский угрожает ему именем императора, что Киреевский прислал Жуковскому письмо либерального содержания, известное правительству.

С Булгариным у меня нет и не может быть ничего общего, — писал поэт императору, — думаю, что Булгарин (который до сих пор при всех наших встречах показывал мне великую преданность) ненавидит меня с тех пор, как я очень искренно сказал ему в лицо, что *не одобряю того торгового духа и той непристойности, какую он ввел в литературу, и что я не мог дочитать его Выжигина*. <...> этим людям для удовлетворения их злобы никакие способы не страшны¹⁷.

Мы видим, что Жуковский воспринимал Булгарина не просто как личного врага, а как символ пагубных веяний в обществе и литературе. Конкретная ситуация в России, с одной стороны, и чтение французских историков романтической школы, с другой, ставили в центр размышлений Жуковского проблему нравственной свободы личности, с которой неразрывно связывались идеи прогресса. Сам тип личности Булгарина и его отношение к литературе были для Жуковского примером не-свободы, зависимости от обстоятельств, отсутствия нравственного стержня. Нам представляется убедительным предположение Н. Б. Реморовой, что в басне Жуковского «Звезда и комета» слышится отклик на конкретные обстоятельства жизни Жуковского и его отношения с Булгариным¹⁸:

«Посторонись! дорогу дай!»
 (Звезде бродящая комета закричала)
 «Ты неподвижно здесь сияла,
 А я с моим хвостом все небо облетала!
 Мой путь издалека! Спешу в далекий край!
 Пусти, ленивая! Лететь мне не мешай!»
 Звезда, не давши ей ответа,
 Осталась в своих лучах среди небес, —

А светом *не своим* блестящая комета
 Промчалась вдаль, а там и след ее исчез.
 На скучное болтанье
 Насмешника глупца какой ответ?.. —
 Молчанье!
 Пускай он, хвастая, кричит,
 Не отвечайте — замолчит!¹⁹

В некрологе Жуковскому Булгарин не развенчивал славы поэта, как он это делал в статье о некрологе Гоголю, а пытался свести разговор о поэте на свой уровень. Заслугу Жуковского перед русской литературой он видел, прежде всего, в том, что он исполнил свое призвание как поэт, как просвещенный знаток русского языка и как благонамеренный литератор в полном значении слова.

Еще в 1826 г. Булгарин категорично заявил, что «истинный литератор» — тот, кто

владеет языком, начитан, знает Россию и ее потребности и способен распространить, изложить, украсить всякую *заданную* тему²⁰.

Жуковский, по Булгарину, «владел совершенно» могучим русским языком и

действовал им на пользу и славу русской словесности от юности до самой кончины, с равным жаром, с равной любовью к отечественной славе, и всегда с блистательными успехами.

Сам Булгарин неоднократно подчеркивал, что знает русский язык в совершенстве, освоил его по лучшим грамматикам Н. Греча и, критикуя других литераторов, постоянно указывал на их погрешности в языке и стиле²¹. Называя благонамеренность и знание русского языка необходимыми качествами литературного светила первой величины, Булгарин косвенно напоминал читателям о своих литературных заслугах, пытаясь тем самым «оставить в вечности» и свое имя.

Совершенно иной некролог Жуковскому был опубликован в «Московских ведомостях» (1852. № 53, 1 мая): он явно принадлежал к традиции, начатой Борном и продолженной Одоевским и Тургеневым. Смерть Жуковского расценивалась в нем как общенародное горе:

Никто не мог равнодушно принять весть о кончине Василия Андреевича Жуковского. Его имя знакомо каждому русскому, его поэтическое слово воспитало много поколений, в нем жили драгоценнейшие предания нашей литературы, в нем связывалось старое с новым.

Автор некролога утверждал, что деятельность Жуковского имела огромное воспитательное значение:

Ему суждено было внести в юное образование нашего отечества многое, до него неизвестное. Чудесная музыка его слова отозвалась глубоко в сердцах и благотворно подействовала на юные силы,

а его личность и творчество собрали в себе лучшее из достижений мировой культуры:

в нем с истинным духом русского человека прекрасно соглашалось все человеческое, что во всех народностях умела слышать его чуткая душа <...> Жуковский показал собою, как может русский человек сочетать с коренными началами своего бытия дары общего образования.

При этом автор некролога — приверженец «русской идеи» и поклонник чистого русского слова — подчеркивал, что Жуковский:

своей жизнью и деятельностью <...> доказал, что русская народность не может утратить свою чистоту от общения с другими народами.

В чистоте Жуковский-поэт оставил русское слово, не исказив его,

уловляя мысль и чувство столь разнообразных народностей <...>. Напротив, немногие из наших писателей соблюли чистоту родного слова в такой степени как Жуковский.

В создании портрета поэта мотив чистоты становился ведущим:

Как слово, так и жизнь и весь образ мыслей покойного отличались чистотою, всеми признанною.

Это, как считает автор, доказала и деятельность поэта как наставника наследника престола, и его кончина «по обряду православной церкви».

Оценка творчества Жуковского, данная в некрологе, позволяет реконструировать взгляды его автора и предположить, что им был Ф. И. Буслаев (его материалы в это время довольно часто публиковались в «Московских ведомостях»).

Некрологи Жуковскому демонстрировали два отношения к литературе. Некролог «Московских ведомостей» подчеркивал значение творчества Жуковского как национального достояния и напоминал тем самым об оппозиционном с точки зрения власти стремлении показать ведущую роль литературы в духовной жизни общества. Некролог Булгарина был прежде всего поводом продолжить борьбу с гоголевским направлением в литературе и посмертной славой Гоголя. Создавая образ Жуковского — благонамеренного литератора-чиновника, Булгарин следовал тому отношению к литературе, которое соответствовало официальной идеологии николаевского времени.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Наши размышления над особенностями поэтики и функционирования некролога как жанра сложились во время работы докторантского семинара Р. Г. Лейбова в 2002/2003 учебном году. Мы благодарны коллегам по семинару за творческую атмосферу, которая им способствовала.
- ² *Борн И. М.* На смерть Радищева // Поэты-радищевцы. Л., 1979. С. 189.
- ³ Это доказывал Ю. М. Лотман в статье, которая так и осталась неопубликованной. См.: *Лотман Ю. М.* Не-мемуары // Лотман Ю. М. Воспитание души. СПб., 2003. С. 37.
- ⁴ См., напр., об идеологизированной интерпретации СП петербургских пожаров в нашей статье: «Люди горели в удивительном порядке» (к формированию официального языка николаевской эпохи) // *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia*. VII. История и историософия в литературном преломлении. Тарту, 2002. С. 182–206.
- ⁵ То, что автором этого некролога был именно В. Ф. Одоевский, блестяще доказано в статье Р. Б. Заборовой «Неизданные статьи В. Ф. Одоевского о Пушкине» (см.: Пушкин: Исслед. и мат. М.; Л., 1956. Т. 1. С. 320–328).
- ⁶ По мнению Ю. М. Лотмана, светская литература в послепетровскую эпоху заняла место, равное по значимости «церковной письменности и — шире — религиозной культуре» (*Лотман Ю. М.* Очерки по истории русской культуры XVIII – начала XIX века // Из истории русской культуры. М., 1996. Т. 4: XVIII – начало XIX века. С. 91).
- ⁷ *Никитенко А. В.* Дневник: В 3 т. М., 1955. Т. 1. С. 195–196.

- ⁸ Лемке М. К. Николаевские жандармы и литература 1826–1855 гг. СПб., 1909. С. 204.
- ⁹ См. подробнее о болгаринских статьях о Гоголе 1852–1855 гг. в нашей статье: «Румяный критик мой...» (К истории взаимоотношений Гоголя и Булгарина) // Русская филология. 6. Тарту, 1995. С. 35–46.
- ¹⁰ ОР РГБ. Фонд 231. Погодин. П. 21. Ед. хр. 52.
- ¹¹ Письма В. А. Жуковского к разным лицам // Русская старина. 1902. Т. 110. № 4. С. 188.
- ¹² См. об этом подробнее: Русская эпиграмма второй половины XVII – начала XX в. Л., 1975. С. 779.
- ¹³ Видок Фиглярин. Письма и агентурные записки Ф. В. Булгарина в III отделение / Изд. подг. А. И. Рейтблат. М., 1998. С. 289, 294.
- ¹⁴ Там же. С. 75.
- ¹⁵ Барсуков Н. Жизнь и труды М. П. Погодина. СПб., 1891. Кн. 4. С. 10–11. См. подробный и обстоятельный анализ отношений Жуковского с императором в это время в статье: Лямина Е., Самовер Н. Поэт на балу. Три маскарадных стихотворения 1830 года // Лотмановский сборник. 3. М., 2004. С. 165–167.
- ¹⁶ Опубликовано в ст.: Самовер Н. В. «Не могу покорить себя ни булгариним, ни даже Бенкендорфу...»: Диалог В. А. Жуковского с Николаем I в 1830 году // Лица: Биографический альманах. М.; СПб., 1995. Вып. 6.
- ¹⁷ Письма к императору Николаю Павловичу // Жуковский В. А. Полн. собр. соч.: В 12 т. / Под ред. А. С. Архангельского. СПб., 1902. Т. 10. С. 21.
- ¹⁸ Реморова Н. Б. Басня в творчестве Жуковского // Жуковский и русская культура. Л., 1987. С. 111–112.
- ¹⁹ Жуковский В. А. Полн. собр. соч. Т. 3. С. 76.
- ²⁰ Видок Фиглярин. С. 47.
- ²¹ См. об этом подробнее нашу статью: Об отношении Ф. В. Булгарина к русскому языку // Русская филология. 7. Тарту, 1996. С. 120–127.

ПОЭТИЧЕСКИЙ МИР ЖУКОВСКОГО КАК ОБЪЕКТ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕФЛЕКСИИ КОНСТАНТИНА СЛУЧЕВСКОГО

ЛЕА ПИЛЬД

В. А. Жуковский для поэта Константина Случевского, как мы попытаемся показать, был, в первую очередь, автором баллад. На протяжении своей творческой эволюции Случевский дважды обращается к балладному творчеству. В первый раз это происходит в самом начале его литературной биографии — на рубеже 1850-х – 1860-х гг.¹ Во второй раз — в 1870-е гг., после длительного перерыва в творчестве. Второе обращение является одновременно и продолжением прерванной линии: баллады Случевского, опубликованные в 1860 г.,² варьировали балладные мотивы Лермонтова (в них ощущалась также зависимость от трактовки этого жанра у русских поэтов-парнасцев середины века³, повышенное внимание уделялось формальной стороне текста — строфике, метрике, а с содержательной стороны — антологической топике) — и, одновременно, включением в иную традицию балладного творчества, в первую очередь, традицию В. А. Жуковского и А. К. Толстого.

Начиная с 1870-х гг., Случевский усматривает в жанре русской литературной баллады особый вид поэтического повествования, прямо или косвенно соотношенный с национально-исторической проблематикой, с конструированием различных вариантов национального мифа. Некоторые баллады Случевского 1880–1890-х гг. разрабатывают сюжеты, непосредственно восходящие к историографическим сочинениям середины XIX в. Как справедливо указал в комментариях к стихотворениям поэта Андрей Федоров, в балладах «Петр I на каналах» (1890) и «О царевиче Алексее» (1881) Случевский строго придерживается фактической основы событий, почерпнутой из сочинений историка Сергея Соловьева. Хронологические

сдвиги, равно как и явный художественный вымысел автором здесь не допускаются⁴. Видимо, это реализация вполне осознанной литературной позиции.

В статье 1872 г., посвященной «Чтениям о Петре Великом» Сергея Соловьева, опубликованной в журнале «Всемирная иллюстрация» и подписанной криптонимом С. (автор статьи, по-видимому, Случевский, сотрудничавший в это время в литературном отделе журнала), говорилось о том, что подлинное осмысление истории России самими русскими началось только в 1840-е гг., благодаря российским историкам, которые именно в указанную эпоху занялись объективным изучением истории России и Западной Европы. Историками в полном смысле этого слова, как полагал автор статьи, можно назвать, С. М. Соловьева, П. Н. Кудрявцева и Т. Н. Грановского. Предпочтение среди трех названных отдавалось, тем не менее, Соловьеву как наиболее беспристрастному исследователю русского исторического процесса. Соловьев, по Случевскому, — «летописец», т.е. автор документальной исторической хроники, в противовес Карамзину — «художнику», чья историческая концепция вплоть до 1840-х гг. способствовала наивному, самоуспокоенному и поэтому безответственному отношению россиян к собственной истории:

Мы помним очень хорошо, когда в сороковых годах начали появляться и читаться с жадностью первые статьи и книги наших молодых историков. Люди того времени, еще не очень далекого, но неузнаваемого нами, долгие, долгие годы должны были пробавляться только совершившимися фактами жизни, и не имели ни охоты, ни возможности, ни умения разрабатывать историческую науку. Они смотрели на науку как на роскошь, как на что-то чуть ли не лишнее, давно уже сделанное и поконченное Карамзиным⁵.

По мнению автора статьи, в 1840-е гг. были созданы и некоторые высокохудожественные произведения, однако они, подобно исторической концепции Карамзина-художника, не смогли стать «основой перевоспитания» русского общества: «Как бы глубоко ни захватывал Гоголь в своих бессмертных произведениях нашу жизнь, как бы к стати ни явились на свет “Записки охотника” — Тургенева <...> все это, в конце концов, была только фантазия...»⁶. «Перевоспитание общества» началось, по Случевскому, благодаря сочинениям названных историков.

Согласно канонам позитивистской эстетики, которую Случевский еще исповедовал в начале 1870-х гг., функция художественных и историографических сочинений почти одинакова: они должны содействовать духовному росту «общества», формировать адекватное представление об историческом процессе. Как можно предположить, развивая далее логику авторских рассуждений, последнее возможно только при наличии беспристрастных, опирающихся на документальные факты исторических исследований и созданных на их основе сочинений художественной словесности.

С этими рассуждениями, как нам кажется, напрямую связана и литературная тактика Случевского — автора баллад (а также стихотворений, написанных в 1870–1890-е гг., и построенных на известных балладных мотивах).

Как уже говорилось, баллады Жуковского становятся для поэта актуальными в 1870-е гг. Обращения к этим произведениям наблюдаются на самых разных уровнях текста: на сюжетном, лексическом, метрическом (см., например, стихотворения «Цинга», 1881; «Ночью в лесу», 1890; «Видение под Плевной», 1890; «Последний завет», 1895; «Горящий лес», 1895⁷; «Всюду ходят привиденья», 1897 и др.).

Следует заметить, что отсылки к текстам Жуковского носят для автора вполне осознанный характер. Как правило, обращаясь к хрестоматийно известным балладам, Случевский включает их в какой-либо актуальный для него контекст: исторический, современный или автобиографический. Так, например, в стихотворении «Видение под Плевной», включенном в собрании сочинений в раздел «Баллады, фантазии, сказы» и обладающем многими признаками балладного жанра, происходит актуализация контекста недавних событий русско-турецкой войны (1877–1878 гг.) с параллельной отсылкой к Жуковскому и Лермонтову.

В стихотворении говорится о выходе из могил русских солдат, павших под Плевной. Бойцы покидают свое последнее пристанище для того, чтобы направиться в Россию и возложить венок на могилу только что умершего генерала Скобелева (соответственно речь идет о 1882 г.)⁸, их бывшего полководца. Стихотворение написано четырехстопным дактилем с мужскими окончаниями: «Ходит в курганах под Плевной пе-

сок... / Кто бы смутить в нем покойников мог? <...> Вышли покойники. Стали судить: / Скобелев умер — так как проводить?!»⁹. Начало и дальнейшее развитие повествования как бы переворачивают сюжетную ситуацию стихотворения Жуковского «Ночной смотр» (1836). Инициатором выхода павших воинов из могил является здесь не полководец (у Жуковского одновременно и император), а сами воины решают встретиться с усопшим предводителем войск. Вышедший же им навстречу призрак Скобелева запрещает мертвым солдатам двигаться по направлению к России: «Смотрят: как будто бы туча в огне, / Едет к ним Скобелев сам на коне <...> Видят: поводит он тихо рукой... / Значит, приказ дал — лежать под землей! / И исчезают, спускаясь в пески, / Следом одни за другими полки...»¹⁰. Эта сюжетная инверсия, осуществленная Случевским в отношении текста Жуковского¹¹, как кажется, находит объяснение в финале стихотворения, в котором заявленная в предшествующих строфах апокалиптическая трактовка событий полностью сводится на нет: «Меркнет виденье, и гаснет огонь. / В землю уходят и всадник, и конь! Пусто становится... Тишь там да гладь; / Нечего, кажется, видеть и ждать! / Точно в России, излюбленный вид — / Голые холмы и дремлющий Вид...»¹². В последних двух строчках Случевский использует тавтологическую рифму (вид — Вид), тем самым акцентируя представление о российском ландшафте, восходящее к Тютчеву, его стихотворной дилогии «На возвратном пути» (1859): «Грустный вид и грустный час...»; «Все голо так и пусто необъятно...» (ср. у Случевского: «голые холмы»; «дремлющий Вид»). Доказательством тому, что имеется в виду именно это стихотворение Тютчева, служит, в частности, и то, что в нем актуализован балладный контекст Жуковского («Грустный вид и грустный час — / Дальний путь торопит нас... Вот, как призрак гробовой, / Месяц встал и из тумана / Осветил безлюдный край... / Путь далек — не унывай...»¹³). Российская природа изображена у Тютчева как мертвое пространство. «Кладбищенские» коннотации становятся значимыми в стихотворении, благодаря лексической и ритмической цитате из «Людмилы» (1808) Жуковского¹⁴. Героиня этой баллады держит путь в царство мертвых, на кладбище: «Скоро ль, милый? Путь далек».

Смерть, не предполагающая воскресения, противопоставлена у Случевского и «сказочной» трактовке смерти у Жуковского (в «Людмиле»), и не находящему после смерти успокоения Наполеону в стихотворении «Ночной смотр». Случевского не устраивает та «легкость» и однозначность, с которой, по его мнению, Жуковский в некоторых своих произведениях относится к проблеме смерти, а также сопряженной с ней теме исторического зла. Полководец, умерший на острове Святой Елены, вынужден у Жуковского в виде «призрака» появляться перед своими бывшими солдатами (скитальчество как наказание), равно как и последние вынуждены вставать из гробов, потому что император Наполеон исторически вел себя неправильно (был носителем Зла в истории — в противовес обладателю исторической истины Александру I; см. «Певец во стане русских воинов»; 1813, а также другие тексты Жуковского о 1812 г.). Скобелев, явившись погибшим воинам в виде огненного всадника и повелев им уйти обратно под землю, как бы уверяет их в том, что время для эсхатологических событий (конца истории) еще не настало, потому что никто из современников не знает, что такое историческое зло, и почему современная Россия похожа на кладбище¹⁵.

Присутствующая в подтексте стихотворения наполеоновская тема, вероятно, связана с актуализацией фигуры Наполеона в публицистике военного периода. В частности, войну 1877–78 гг. сопоставлял с наполеоновскими войнами Достоевский¹⁶. Случевский, напряженно следивший за всем, что пишет Достоевский, по-видимому, был знаком с его рассуждениями в «Дневнике писателя» за 1877 г. о конце европейской истории, решении славянского, а затем и восточного вопроса, о ведущих позициях России в современном историческом процессе, о ее безусловной исторической правоте¹⁷. Однако, по Случевскому, победа над Турцией в последней войне вовсе не знаменует могущества российской империи и ее исторической правоты. Источник зла невозможно определить столь однозначно и прямолинейно, как это делает Достоевский в своем «Дневнике писателя». Зло, по Случевскому, имеет не только историческую (рационально объяснимую) природу, но и метафизическую — страшную и неподвластную объяснению. Недаром «Видение под Плевной» отсылает еще к одной

классической балладе — «Морской царевне» (1841) Лермонтова, где герой (и читатель) подавлены ужасом из-за необъяснимости происшедшего. Для Случевского в этой балладе особо важен мотив не-контакта между человеческим и не-человеческим мирами¹⁸.

Поэтический (и, прежде всего, балладный) мир Жуковского значим для автора и в поэме «Ересиарх». Известно, что поэма была прочитана Случевским 11 мая 1882 г. на заседании Славянского благотворительного общества¹⁹. Это обстоятельство помогает определить более точную ее датировку.

Несмотря на условность темы этого произведения, есть основание предположить, что оно, возможно, было одной из «реплик» в литературной полемике, начавшейся как раз в 1882 г. вокруг «религиозной философии» Толстого и Достоевского. Как известно, в этом же году публицист и философ Константин Леонтьев издал брошюру «Наши новые христиане»²⁰, где обвинил Толстого и Достоевского в религиозной ереси²¹ (ср. написанную в этом же году, но опубликованную в 1883 г. статью Лескова «Граф Л. Н. Толстой и Ф. М. Достоевский как ересиархи»²², в которой выражено резкое несогласие с Леонтьевым). Леонтьев трактовал православное христианство как религию «страха» и индивидуального аскетического служения, предполагающего большую дистанцию между Богом и молящимся, и считал, что Достоевский и Толстой чересчур большое внимание уделяют проектам будущего спасения человечества, необоснованно акцентируя в православии (а также в истории человечества) идею добра, любви к ближнему²³. По свидетельству современного исследователя, система воззрений К. Леонтьева, по-видимому, входила в поле внимания Случевского²⁴. Добавим, что Случевского, в частности, могла интересовать в трудах Леонтьева трактовка основных этических категорий применительно к ходу русской истории²⁵.

О том, что религиозно-нравственные искания Толстого и Достоевского в сознании Случевского также объединялись под знаком этической проблематики, говорит его стихотворение «Воплощение зла» (впервые — 1898): «Читали ль вы когда, как Достоевский страждет, / Как в изученье зла запутался Толстой? / По людям пустозвон, а жизнь решений жаждет, / Мышленье блудствует, безжалостен закон...»²⁶. Реакция окру-

жающих — других людей — на сложность отношения к Злу Толстого и Достоевского определяется при помощи звуковой метафоры («пустозвон» — бессодержательные разговоры, не имеющие отклика в реальной действительности). Осмысление Зла в человеческой истории и реальное проявление зла в той же истории, по мнению Случевского, почти не соприкасаются. Поэту казалось, что его современники представляют зло (и, в частности, зло историческое) слишком конкретно, постоянно подыскивая для его конкретизации либо художественные образы, либо исторические феномены, в которых оно, с их точки зрения, непосредственно «воплощено»²⁷.

Как представляется, в поэме «Ересиарх» автор дает собственное решение темы исторического зла применительно к изображаемой эпохе. Действие в поэме происходит в XV в., в рыцарском Дерпте: «По воле князя Ярослава / Наш Юрьев был на свет рожден; / Но близость рыцарей лукава: / Он взят и в Дерпт перекрещен. / Он Богу русскому не верен, / Он позабыл родной язык, / Он словно рыцарь лицемерен / И лгать без совести привык»²⁸. «Ересиарх» написан четырехстопным ямбом — размером, приобретшим в поэзии второй половины XIX в. нейтральный характер²⁹. Следовательно, размер, в соответствии с установками автора, должен был знаменовать авторскую «объективность». Сюжет поэмы на самом поверхностном уровне прочтения напоминает сюжетную коллизию «Руслана и Людмилы» (Барон Шрекенбад, злобный и невежественный рыцарь³⁰, во время очередного набега на соседний город Псков похищает красавицу Ирину, девушку княжеского рода, и привозит ее в Дерпт). Однако, несмотря на большое количество отсылок к Пушкину (помимо «Руслана и Людмилы», автор обращается к трагедии «Скупой рыцарь», к стихотворению «Осень» и т.д.), в поэме воспроизведены некоторые сюжетные ситуации и мотивы из «стихотворной повести в двух балладах» Жуковского «Двенадцать спящих дев» (1817). Похищение знатной княжны прибалтийским рыцарем отчетливо соприкасается с боковой линией «повести» Жуковского, рассказывающей о похищении (правда, через посредника) литовским рыцарем киевской княжны. Лесной пожар, на который идут смотреть со стены замка оба Шрекенбада, вызывает в памяти загоревшуюся в лесу ель во время спасения Вадимом

киевской княжны (следует отметить, что мотив горящего или светящегося леса в поэзии Случевского соотнесен с поэтическим миром Жуковского. См., напр., стихотворения «Горящий лес» и «Ночью в лесу»). Кроме того, с кульминационным событием поэмы — убийством Шрекенабада-младшего — сопряжен мотив «хождения» по стене замка, имеющий столь важное значение в композиции «Двенадцати спящих дев»: «Угрюмый сад кругом обводят / Изгибы мощные стены / В сажень с аршином ширины; / По ней, порой, гуляя, ходят; <...> Ирина вдоль стены гуляет... / Здесь мыкает она печаль, / Здесь глаз далеко обегает / Равнин дымящуюся даль...»³¹. Совпадения с Жуковским, помимо общего мотива, здесь еще и лексические: «Одна из спящих восстает — / И странник одинокий, / Свой срочный начинает ход / Кругом стены высокой; / И смотрит в даль и ждет с тоской...»; «Потом к почившим сестрам / Задумчива, отходит, / А та печально по стенам / Одна до смены бродит» < курсив мой. — Л. П. >³².

Хождение по стене дев, искупающих вину страшного грешника — их отца, знаменует ожидание «спасителя». Хождение по стене Ирины у Случевского обусловлено тем, что она — жертва насилия немецких рыцарей — задумывает месть.

У Жуковского грешник заслужил божественное возмездие. У Случевского исторические преступники — рыцари подвергаются индивидуальной мести, а не божественному возмездию. Благословение на месть дает Ирине духовное лицо, последователь учения Иосифа Волоцкого — Иринарх (он же ересиарх), оправдывающий, как и его учитель, убийство и насилие в отношении католиков и иных еретиков. В результате подговоренный Ириной и влюбленный в нее старик барон сбрасывает своего сына, чьей наложницей является Ирина, со стены замка (той самой, по которой Ирина ходила) в глубокий, утыканный кольями, ров. Описание преступления окружено атмосферой загадочности и знакомыми балладными коннотациями, восходящими к Жуковскому: «Барон за сыном пробираясь, / Идет задумчив и угрюм... / Чу! Слабый крик, какой-то шум!»³³. Помимо отсылающего к Жуковскому известного междометия, настроение барона перед преступлением характеризуется столь же лапидарно и однозначно, как и внутренний облик страшных грешников аристократического проис-

хождения в балладах Жуковского. (Ср., напр.: «суровый барон» в балладе «Замок Смальгольм, или Иванов вечер», 1822, где главный герой, подобно Шрекенбаду-старшему, убивает из ревности соперника). Возможно, что к балладам Жуковского о грешных рыцарях отсылает и фамилия Шрекенбад (в переводе с немецкого — «пугать», «страшить купаньем, погружением в воду»; ср. также переносное значение глагола *schrecken* — «внезапно остужать»; это же значение встречаем в словосочетании “Eier schrecken” — «погружать яйца в холодную воду»). Все эти ряды значений обыгрывают, как можно предположить, сюжеты Жуковского об аристократах, умертвляющих / намеревающихся умертвить в воде / у воды своих близких родственников (Варвик, бросающий в волны своего племянника; Адельстан, везущий младенца на гибель к пещере у воды). Кроме того, сам способ совершения преступления представляет собой своеобразную параллель к способу искупления вины грешника в «Двенадцати спящих девах». Ирина в поэме совершает свое преступление через посредника, старого барона, тем самым умножая его вину (барон уже перед тем убил брата). В «старинной повести» Жуковского через посредников (Вадима и дочерей Громобоя) совершается искупление вины Громобоя. Подчеркнув мотив посредничества в искуплении / совершении преступления, Случевский, акцентирует, в частности, то, что в искуплении чужой вины задействовано слишком много (в общем, ни в чем не повинных) персонажей, и уже одно это не дает возможности однозначно отношения к злу. Автор поэмы «Ересиарх» как бы намекает, что уже в самом тексте Жуковского заложена возможность многозначной трактовки зла.

У Жуковского, однако, злодеи получают свою заслуженную кару, в поэме «Ересиарх» трактовка возмездия — двойственная. С одной стороны, никому не известная Ирина мстит своим оскорбителям и тем самым включается в процесс вполне справедливого исторического возмездия: немецкое рыцарство не должно было, по Случевскому, завоевывать российских территорий. С другой стороны, Ирину благословляет на преступление священник, который позже через много лет сознает свою ошибку в трактовке религиозной ереси и из ученика Иосифа Волоцкого превращается в последователя учения Ни-

ла Сорского, проповедника христианской любви к ближнему. Возможно, что трактовка образа «ересиарха» — своеобразный отклик Случевского на толкование Константином Леонтьевым этической ипостаси православия как основанной на суровом аскетизме и страхе верующего перед Богом. Неслучайно архимандрит Антоний (Храповицкий) в 1892 г. в статье «Как относится служение общественному благу к заботе о спасении собственной души» обвинит Леонтьева в односторонней трактовке этики православия и религиозного поведения верующего, приведя в качестве доказательства неправоты Леонтьева именно учение Нила Сорского³⁴. Согласно мнению Антония Храповицкого, Леонтьев, обращаясь к традиции православной религиозной мысли, ссылается только на «учителей покаяния и дисциплины», замалчивая другую традицию, которую представлял, например, Нил Сорский.

Историческое возмездие в поэме Случевского не является орудием промысла, провидения, а складывается из многих, часто противоречащих друг другу, деяний, освященных противоречащими друг другу религиозными учениями. Ирина перед преступлением считает, что ее грех следует отмолить, так же считает перед смертью и адепт Нила Сорского.

Случевский (как и Леонтьев) полагает, что религиозная утопия Достоевского о будущем коллективном «рае» несостоятельна, однако и у Леонтьева он отмечает ту же склонность выстраивать представления о будущем нации на односторонних представлениях о злом начале в индивидуальном поведении и в истории.

Если принять наше первоначальное предположение о том, что «Ересиарх» — это художественная полемика с религиозно-этическими представлениями Леонтьева о зле и страхе как необходимых элементах гармонии земной жизни³⁵, то следует заключить, что Леонтьев для Случевского — своего рода антипод Жуковского. Он также абсолютизирует страх и принуждение (зло) в истории, как Жуковский — добро.

И Леонтьев, и Достоевский (и Лев Толстой), по Случевскому, творцы национального мифа, истоки которого поэт возводит, в частности, к Жуковскому, к его балладному миру. Именно таким отношением к Жуковскому объясняется склонность Случевского сопрягать его балладные мотивы и сюжеты

с историческими и актуальными событиями из современной жизни Российской империи и противопоставлять сказочную балладную реальность противоречивости и неоднозначности исторических конфликтов.

Балладный мир Жуковского, как его понимает Случевский, творит отношение воспринимающих его к собственной, то есть русской истории. Несмотря на то, что в большинстве баллад действие происходит не в России, хрестоматийность и популярность этих текстов превращает их в мощный мифогенный источник. Наличие вполне однозначной границы между добром и злом в произведениях Жуковского заставляет читателя верить в преодолимость исторического зла, позволяет проецировать баллады на представление о будущем нации как социалистическом рае, всемирной теократии и пр. Случевский, надо думать, знал о том, что балладные тексты Жуковский и писал с целью воспитания читателя, что их функция была, в частности, дидактическая (вспомним мысли Случевского о замороженности россиян «художественной» карамзинской концепцией истории, о необходимости «перевоспитания» русской нации и начале, положенном этому процессу в 1840-е гг. трудами С. М. Соловьева). Именно поэтому, как можно предположить, в 1880–1890-е гг. Случевский и сам активно пишет баллады или стихотворения, в которых встречаются мотивы хрестоматийно известных баллад.

Оценка Случевским русского исторического самосознания до 1840 гг., как мы помним, была исключительно низкой и объяснялась тем, что в первой трети XIX в. не существовало, по его мнению, историографических текстов, беспристрастно и на документальной основе описывающих русскую историю. В своих стихотворениях Случевский пытается разрушить национальный миф, создать такое представление о российской исторической действительности, которое не предполагало бы прямолинейного разграничения исторического добра и исторического зла. При этом поэт, по-видимому, пытается ориентироваться на массовую читательскую аудиторию. Об этом говорит и фольклорная стилистика, и частушечная ритмика многих его баллад, а также места их публикации. Случевский в последней трети века обычно публикуется только в одном «толстом» журнале — «Русский вестник». Большинство же

созданных им в это время балладных текстов печатается в иллюстрированных еженедельниках — «Нива» и «Всемирная иллюстрация», а также в журнале «Книжки “Недели”». При этом, по-видимому, Случевский рассчитывает на включение их в устную традицию. Так, в стихотворении «Нет, жалко бросить мне на сцену...» (1890), которое является описанием контакта поэта с читателем, есть такие строки: «Но я желал бы всей душою / В стихе таинственно-живом / Жить заодно с моей страной / Сердечной песни бытием! <...> Она не лжет! Для милых песен / Великий Божий мир не тесен; / Им книг не надо, чтобы жить...»³⁶.

Балладное творчество осуществляется у Случевского с опорой на традицию Жуковского, его высокий литературный авторитет и высокую оценку художественных достоинств его произведений.

Как уже говорилось, к поэтическим мотивам и образам Жуковского Случевский обращается и в тех случаях, когда интерпретирует какие-либо особо значимые для него автобиографические сюжеты. Один из таких сюжетов — загадочная гибель (в воде) возлюбленной и ее ребенка, который, как можно предположить, является и сыном (дочерью?) лирического героя. Названный сюжет лег в основу стихотворения «Ночью в лесу» (1897), в котором встречаются реминисценции из «старинной повести в стихах» Жуковского «Ундины» (1831–1836). Место действия этого стихотворения — «заколдованный лес». Любовная трагедия, разыгравшаяся в прошлом между персонажами (возлюбленная героя утопилась вместе с ребенком), не предполагает однозначного решения вопроса о «вине», хотя герой испытывает страх, подосновой которого является глубокое раскаяние.

Отсылки именно к «Ундине», вероятно, связаны с тем, что в этом переводном тексте Жуковского представление о вине главных героев столь же многопланово, как и в стихотворении Случевского.

В отличие от описанных выше случаев, поэтическое творчество Жуковского знаменует здесь для автора высокую этическую норму. Тем нравственным критерием, которым проверяются поступки героя, становится мир поэзии Жуковского. Образно-мотивная структура этого мира, представленная у Слу-

чевского, в целом (по сравнению с поэмой «Ересиарх») не меняется, только несколько варьируется (повторяются, например, мотив светящегося леса; мотив гибели в воде, также имплицитно присутствовавший в поэме). Стихотворение написано пятистопным хореем с неполной рифмовкой: нерифмованными оказываются нечетные строки: «Вон колдун и великан косматый, / Свесив харю страшную свою, / Повалил и душил под собою / Бессловесных карликов семью»³⁷. Это одно из многочисленных нарушений традиционных форм рифмовки у Случевского. Показательно, что оно, в частности, встречается в стихотворении с ярко выраженным «жуковским» подтекстом. Экспериментаторство в области поэтических форм было для Случевского неразрывно связано с творческими достижениями Жуковского не только в сфере строфики и рифмы, но и ритмики:

Среди индивидуальных опытов асимметрического ритма в 6-стопном ямбе особенного внимания заслуживает один: попытка перехода от цезурованного 6-стопного ямба к бесцезурному, сделанная К. Случевским (образцом его могли быть две сцены в «Орлеанской деве» Жуковского, имитирующие античный ямбический триметр)³⁸.

Приближаясь к окончанию своего творческого пути и явно это ощущая, Случевский пишет стихотворение, ориентированное одновременно на несколько произведений Жуковского, — «Я плыву на лодке. Парус...» (1897), написанное четырехстопным хореем с чередованием женских и мужских окончаний и повторяющее с обратным знаком сюжетные ходы, по крайней мере, двух текстов Жуковского со сходной метрической структурой. У Случевского речь идет о конце жизненного и творческого пути поэта (певца).

Сюжетное сходство здесь прослеживается, в первую очередь, со стихотворениями Жуковского «Жизнь» (1821) и «Пловец» (1813). В отношении лирических сюжетов этих стихотворений Случевский осуществляет инверсию. У Жуковского плывущий в ладе лирический герой в начале стихотворения находится в состоянии подавленности, уныния или страха, отчаяния: «Отуманенным потоком / Жизнь унылая плыла. / Берег в сумраке глубоком; / На холодном небе мгла; / Тьмою звезды обложило; / Бури нет — один туман» (I; 15); «Вихрем бедствия гонимый, / Без кормила и весла, / В океан неисходимый /

Буря челн мой занесла» (I; 81). У Случевского, наоборот, плавание героя начинается при свете солнца и в радостном, торжественном настроении: «Море тихо, волны кротки, / И кругом везде лазурь! / Не бывает в сердце горя, / Не бывает в сердце бурь!..»³⁹.

У Жуковского в конце обоих текстов наступает счастливая развязка, в события вмешивается провидение, происходит «чудо», жизнь обретает надежду, а пловец — спасение. С героем Случевского, столь мажорно начавшим свое плавание и назвавшим себя рыцарем Лоэнгрином, чуда не происходит, потому что он — самозванец. Образ Лоэнгрин — лебединого рыцаря (рыцаря, который оборачивается лебедем) вызывает ассоциации и с текстами Жуковского (баллада «Адельстан» и опубликованное в год смерти стихотворение «Царскосельский лебедь»), и с «оперной» семантикой. Образ Лоэнгрин в конце XIX в. ассоциировался, в первую очередь, с вагнеровскими операми. Намерение быть поэтом, певцом, исполняющим «лебединую песнь» (ср. также образ лебедя в мифологической традиции — спутник Аполлона, в которого вселяется душа поэта), и «рыцарем» (т.е. принадлежать к кругу «избранных») оборачивается в итоге саморазоблачением, снятием оперной маски и, по сути дела, признанием своей творческой несостоятельности («Юность! О, прости голубка... Я не рыцарь Лоэнгрин»).

Стихотворение «Я плыву на лодке...» отсылает и к другой традиции — пародийной. Неявное противопоставление бурного и спокойного моря в стихотворении Случевского, по-видимому, ориентировано на две сюжетно связанные друг с другом пародии Козьмы Пруткова («Поездка в Кронштадт» и «Возвращение из Кронштадта»; оба впервые — 1854), написанные также четырехстопным хореем с чередованием женских и мужских окончаний. Как и названные пародии, текст Случевского характеризуется синтаксическими и лексическими повторами, которые ведут к смысловой избыточности. Ср. у Случевского: «Я плыву в сияньи солнца <...> и плыву я не один...»; у Пруткова: «На носу один стою я / И стою я как утес, / Песни солнцу в честь пою я / И пою я не без слез»⁴⁰. У Случевского: «Море тихо, волны кротки, / И кругом везде лазурь!». У Пруткова: «Солнце знойно, солнце ярко, / Море смирно, море спит...»⁴¹.

«Поездка в Кронштадт» и «Возращение из Кронштадта» — это пародии на В. Г. Бенедиктова⁴². Соединение в одном стихотворении двух столь разительно противоречащих смысловых комплексов означает не профанацию высокого поэтического мира Жуковского, а автоиронию. Согласно мысли Случевского, поэтический мир Жуковского принадлежит области эстетического идеала, к которому автор стихотворения «Я плыву на лодке...» на протяжении всей своей творческой эволюции стремился, спародированный же Прутковым мир Бенедиктова — это та грустная реальность, к которой Случевский-поэт к концу жизни пришел.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ О начале творческого пути Случевского см., напр.: *Федоров А.* Поэтическое творчество К. К. Случевского // Случевский К. Стихотворения и поэмы / Подгот. текста, вступит. ст. и прим. А. В. Федорова. М.; Л., 1962. С. 6–14.
- ² См.: «Мемфисский жрец», «Весталка», «Русалка» (все впервые — 1860).
- ³ В конце 1850-х гг. Случевский посещал кружок одного из представителей русского «Парнаса» сер. XIX в. — Л. А. Мея. О Мее как русском «парнасце» см.: *Гаспаров М. Л., Основат А. Л.* Мей Лев Александрович // Русские писатели: Биогр. словарь. М., 1994. Т. 3. С. 566.
- ⁴ Ср.: *Федоров А.* <Комментарий к стихотворению «Петр I на каналах»> // Случевский К. К. Стихотворения и поэмы. С. 424.
- ⁵ С. <Случевский К.> Профессор Сергей Михайлович Соловьев // Всемирная иллюстрация. 1872. Т. 179. № 23. 3 июня. С. 870.
- ⁶ Там же.
- ⁷ Подробный анализ развития балладной традиции Жуковского в стих. Случевского «Горящий лес» и «Цинга» см.: *Немзер А.* «Сии чудесные виденья...» // Зорин Л., Немзер А., Зубков Н. «Свой подвиг совершив...». М., 1987. С. 210–213.
- ⁸ Генерал Михаил Дмитриевич Скобелев, герой русско-турецкой войны 1877–1878 гг., умер 7 июля 1882 г. в возрасте тридцати восьми лет.
- ⁹ *Случевский К.* Соч. в стихах. М.; СПб., 2001. С. 495–496.
- ¹⁰ Там же. С. 497.
- ¹¹ Видимо, следует считать, что отсылка к «Ночному смотру» Жуковского происходит здесь через текст-посредник — стихотворе-

ние А. А. Голенищева-Кутузова «Торжество смерти» (1875), в котором смерть уподоблена полководцу, призывающему умерших солдат на смотр: «Явилась смерть! И в тишине, / Внимая вопли и молитвы, / Довольства гордого полна, / Как полководец место битвы / кругом объехала она; / На холм поднявшись оглянулась, / Остановилась... улыбнулась... / И над равниной боевой / Пронесся голос роковой: / “Кончена битва — я всех победила! / Все предомной вы сплотились бойцы. / Жизнь вас поссорила, я помирила. / Дружно вставайте на смотр, мертвецы! / Маршем торжественным мимо пройдите, — / Войско свое я хочу сосчитать. / В землю потом свои кости сложите / Сладко от жизни в земле отдыхать”» (Голенищев-Кутузов А. А. Торжество смерти // Поэты 1880–1890-х годов. Л., 1972. С. 238). Стихотворение «Торжество смерти» получило широкую известность, благодаря вокальному циклу Модеста Мусоргского «Песни и пляски смерти» (1875–1877), написанному на слова Голенищева-Кутузова. Последняя — заключительная — часть цикла называется «Полководец». Словесная часть этого вокального номера совпадает с текстом «Торжества смерти». У Мусоргского, таким образом, уподобление смерти полководцу подчеркнуто дополнительно — в заглавии четвертой части цикла. Возможно, что знакомство с циклом Мусоргского послужило для Случевского дополнительным импульсом в процессе создания «Видения под Плевной».

¹² Там же.

¹³ Тютчев Ф. Полн. собр. стихотворений. Л., 1987. С. 199.

¹⁴ О подтекстах из «Людмилы» Жуковского в дилогии Тютчева «На возвратном пути» см.: Виницкий И. Поэтический миф Тютчева: о стихотворении «Грустный вид и грустный час...» // Известия Российской Академии Наук: Серия литературы и языка. 1998. Т. 57. № 2. С. 19–29.

¹⁵ Ср. «Видение под Плевной» со стихотворением Случевского «В день похорон Скобелева» (1882), где говорится об особом даре исторического зрения у полководца, его резком отличии от не понимающих хода истории «толпы» и «мудрствующих безумцев»: «В нем обозначились великие черты: / Ему был голос дан, средь общей немоты! / Он знамя шевельнул! Он видел, где дорога! / Он был живым лицом средь масок и гримас, / Был прочным обликом в видениях тумана...» (Случевский К. Соч. в стихах. С. 148).

¹⁶ Ср., напр.: «...у нас, в нашей необозримой и своеобразной, в высшей степени непохожей на Европу стране, даже тактика военная, столь общая вещь, может быть совсем не похожа на европейскую <...> Александр I знал про эту своеобразную силу нашу, ко-

гда говорил, что отрастит себе бороду и уйдет в леса с народом своим, но не положит меча и не покорится воле Наполеона» (*Достоевский Ф. М.* ПСС: В 30 т. Л., 1983. Т. 25: Дневник писателя за 1877 г. С. 98).

¹⁷ Ср.: Там же. С. 37–104.

¹⁸ Ср. у Лермонтова: «Видит: лежит на песке золотом / Чудо морское с зеленым хвостом» (*Лермонтов М. Ю.* Соч. М., 1988. Т. 1. С. 224); у Случевского: «Видят: поводит он тихо рукой... / Значит, приказ дал лежать — под землей! / И исчезают, спускаясь в пески, Следом одни за другими полки...». В обоих случаях выход персонажей не-человеческого мира на землю (у Лермонтова — из моря, у Случевского — из могил) заканчивается их уходом «обратно» (у Лермонтова царица превращается в страшное морское чудо, у Случевского мертвецы возвращаются в свои гробы). Лермонтовский претекст концептуально более близок автору «Видения под Плевной», потому что грань между «мирами» (земным и неземным) у Лермонтова не столь подвижна и не столь легко преодолима, как у Жуковского. Отсылки к «Морской царевне» в «Видении под Плевной» обнаруживаем не только на уровне лексики, но и на уровне строфики, синтаксиса и ритмики. Стихотворение Случевского, как и «Морская царевна», написано четырехстопным дактилем с мужскими окончаниями. И в том, и в другом случае строфа состоит из двух строк.

¹⁹ См.: *Тахо-Годи Е.* Константин Случевский: портрет на пушкинском фоне. СПб., 2000. С. 181.

²⁰ *Леонтьев К.* Наши новые христиане. СПб., 1882. В брошюре К. Леонтьева вошли две статьи, опубликованные им ранее. См.: *Леонтьев К.* О всемирной любви: (Речь Ф. М. Достоевского на Пушкинском празднике) // *Варшавский дневник.* 1880. № 162, 169, 173; *Леонтьев К.* Страх Божий и любовь к человечеству: (По поводу рассказа гр. Л. Н. Толстого «Чем люди живы») // *Гражданин.* 1882. № 54–55.

²¹ Ср.: «За последнее время распространились у нас проповедники того особого рода, одностороннего, христианства, которое можно позволить себе назвать христианством “сантиментальным” или “розовым”. Этот оттенок христианства очень многим знаком. Это своего рода как бы “ересь”...» (*Леонтьев К.* Наши новые христиане // *Леонтьев К.* Собр. соч. М., 1912. Т. 8. С. 154).

Ср. также: «Окраску эпизоду дал Леонтьев, произнеся слово о ереси: “слово не шуточное”, — заметил Лесков, будучи сам знатоком “оттенков” и уклонений в христианстве, с которыми это слово связывалось. Как сведущий Лесков и оценивал богословские притязания автора книги “Наши новые христиане”, приме-

нив к нему слова Феофана Прокоповича о том, что автор “тую богословию знает, как калмыки архитектуру”» (*Бочаров С. Леонтьев и Достоевский // Бочаров С. Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 356*).

²² *Лесков Н. С. Граф Л. Н. Толстой и Ф. М. Достоевский как ересиархи (Религия страха и религия любви) // Новости и Биржевая газета. 1883. 1 апр. № 1; 3 апр. № 3.*

²³ Более подробно см. об этом: *Бочаров С. «Эстетическое охранение» в литературной критике (Леонтьев о русской литературе) // Контекст. 1977. М., 1978; Гайденко П. Наперекор историческому процессу (Леонтьев — литературный критик) // Вопросы литературы. 1978. № 5.*

²⁴ См.: *Тахо-Годи Е. Указ. соч. С. 287.*

²⁵ Тема «Случевский и Леонтьев» еще ждет своего исследователя. По нашему предположению, интерес к фигуре Леонтьева у Случевского мог быть обусловлен некоторым сходством между своеобразным русским мыслителем и самим «поэтом противоречий». Как Случевского, так и Леонтьева современники не без оснований обвиняли в отсутствии системности и цельности взглядов, в противоречиях между отдельными элементами историософских или религиозных воззрений (в случае Леонтьева) и поэтического мира (в случае автора поэмы «Ересиарх»). Например, параллельно с теми художественными (и очерковыми) текстами, где идет речь о совершенствовании или «перевоспитании» русской нации, Случевский создает поэтический цикл «Мефистофель» (1881), в котором полностью отрицает идею исторического и нравственного совершенствования человечества.

²⁶ *Случевский К. Соч. в стихах. С. 525.*

²⁷ Ср. в стих. «Воплощение зла»: «Зачем тут видимость, зачем тут воплощенья, / Явленья демонов, где медленно, где вдруг — / Когда в природе всей смысл каждого движенья — / Явленье зла, страданье, боль, испуг... / И даже чистых дум чистейшие порывы / Порой отравой зла насмерть поражены, / И кажутся добры, приветливы, красивы» (Там же. С. 526).

²⁸ Там же. С. 299.

²⁹ Ср.: «<...> четырехстопный ямб, пройдя школу романтизма, остается самым универсальным и нейтральным: он принимает любое содержание, слегка окрашивая его интонациями романтической приподнятости» (*Гаспаров М. Л. Время Некрасова и Фета // Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха (Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика). М., 2000. С. 172*).

³⁰ Дерптский мир рыцарей описан Случевским с отсылкой к циклу Н. М. Языкова «Песни». Дерптские рыцари в поэме «Ересиарх»

столь же грубы, невежественны, неблагородны, столь же чужды высокой эстетике, как и в дерптских стихах Языкова. Ср. у Случевского: «Веселье в замке Шрекенбадов! / Кругом стола большого в ряд, / Пируя, рыцари сидят! / Пестрит в глазах от их нарядов. / Оскару сына Бог послал, / И сыну месяц миновал! / Хоть сын побочный, хоть убудок, / А все попянствовать резон!» (*Случевский К.* Соч. в стихах. С. 302); «Но близость рыцарей лукава: / Он взят и в Дерпт перекрещен. / Он Богу русскому не верен, / Он позабыл родной язык. Он словно рыцарь лицемерен / И лгать без совести привык» (Там же. С. 299). У Языкова: «Мы — пьем — так рыцари пивали, / Поем — они так не певали: / Их бранный дух, их грубый вкус / От чаши гнал и милых муз. / Веселость пасынков Рорбаха / Была безумна и неряха: / Бывало, в замке за столом / Сидят в бронях перед вином. / И всякий в буйности природной / Кричит, что пьяному угодно, / И непристойность глупых слов / Слетает нагло с языков» (*Языков Н. М.* Стихотворения. Сказки. Поэмы. Драматические сцены. Л., 1959. С. 30–31).

³¹ *Случевский К.* Соч. в стихах. С. 319.

³² *Жуковский В. А.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1980. Т. 2. С. 98. Далее — ссылки на это издание в тексте статьи с указанием в скобках номера тома и страницы.

³³ *Случевский К.* Соч. в стихах. С. 324.

³⁴ *Антоний (Храповицкий), архимандрит.* Как относится служение общественному благу к заботе о спасении собственной души // Вопросы философии и психологии. 1892. № 2.

³⁵ Ср. у Леонтьева: «<...> поэзия земной жизни и условия загробного спасения — одинаково требуют не *сплошной* какой-то любви, которая и невозможна, и не постоянной злобы, а, говоря объективно, некоего *как бы гармоничного*, в виду высших целей сопряжения вражды с любовью»; «Начало премудрости (т.е. настоящей веры) есть *страх*, а любовь — только *плод*» (*Леонтьев К.* Наши новые христиане // Леонтьев К. Собр. соч. М., 1912. Т. 8. С. 186; 183).

³⁶ *Случевский К.* Стихотворения и поэмы. С. 98.

³⁷ *Случевский К.* Соч. в стихах. С. 446.

³⁸ *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха. С. 193.

³⁹ Там же. С. 272.

⁴⁰ *Прутков Козьма.* Полн. собр. соч. М.; Л., 1965. С. 62.

⁴¹ Там же. С. 95.

⁴² Параллель между трагикомической поэтической судьбой Бенедиктова — видного чиновника министерства финансов и собственным творческим путем возникла у Случевского (тоже высокопоставленного чиновника, считавшего себя несостоявшимся поэтом), по-видимому, не случайно.

НЕНАЗЫВАЕМЫЙ ЖУКОВСКИЙ В ТВОРЧЕСКОМ МИРЕ ЦВЕТАЕВОЙ

РОМАН ВОЙТЕХОВИЧ

Цветаева как ярчайший представитель романтизма начала XX в. [Баевский: 168] и Жуковский как «первый» русский романтик (первенство — вещь всегда условная), несомненно, напрашиваются на сопоставление. Это тем более актуально, что «Ундину» и «Лесного царя» Жуковского Цветаева называет в числе любимых текстов своего детства (автобиография 1926 г.), с Ундиной сравнивает свою Персиянку из цикла «Степан Разин», контрастному сопоставлению «Лесного царя» и оригинала Гете посвящена ее статья «Два Лесных Царя»¹ и т.д. Однако тема «Цветаева и Жуковский» остается еще очень слабо изученной отчасти из-за того, что, говоря о произведениях Жуковского, Цветаева регулярно опускает имя автора. Такой «антирекламный» ход влияет, как нам представляется, и на исследовательскую конъюнктуру. Мы бы не стали отмечать этого факта, если бы он не объяснял и того места, которое в картине мира Цветаевой занимал Жуковский.

История вопроса

Свою версию отношения Цветаевой к Жуковскому семнадцать лет назад предложил А. С. Немзер в монографии «“Сии чудесные виденья...”: Время и баллады В. А. Жуковского» (глава «Рыцари, Русалки, Поэты»). Его концепция объясняла специфику цветаевской рецепции «русалочьих» текстов Жуковского. На одном полюсе этой группы текстов находятся «Рыбак» и «Лесной царь» (баллады «о красоте и привлекательности зла», «о темных силах, пленяющихся человеком, зовущих его в свое царство и тем самым губящих»), а на другом — повесть «Ундина» («наиболее гуманистичная версия романтического русалочьего мифа»). По мысли Немзера, статья Цветаевой

«Два Лесных Царя» вписывается в «сопоставительную» линию рецепции гетевской баллады “Erlkönig”:

Оригинал мог сознательно или бессознательно противопоставляться переводу как совершенное художественное создание несовершенному. Этим объясняются многократные попытки ряда поэтов (Полонского, Ап. Григорьева, Фета и др.) заново перевести баллады Гете («переводческие состязания» с Жуковским подробно описаны исследователями русской гетеаны) [Немзер: 206].

В статье Цветаевой мысль о том, что перевод Жуковского хуже оригинала Гете, прямо не выражена; нет в ней и претензии на создание собственного перевода: Цветаева утверждает, что делает буквальный подстрочник с единственной целью — показать, насколько далеко Жуковский ушел от оригинала, насколько он самостоятелен. Но исследователь берется доказать, что и то и другое присутствует подспудно:

Не принят «дедушка» Жуковский с его «карими, добрыми, разумными» глазами; принят с восторгом Гете: «Странная сказка совсем не дедушки. После страшной гетевской не-сказки жить нельзя — так, как жили (в тот лес! Домой!)». Ради этого для автора статьи априорно существующего вывода проводится сопоставление русского и немецкого текстов, вернее сказать, баллады Жуковского и третьего «Лесного царя» — создания Цветаевой. <...> Цветаева лукавит, называя свой перевод «дословным прозаическим подневольным». Ее прозаическое переложение “Erlkönig” Гете усиливает ощущение ужаса и достоверности происходящего, а анализ перевода Жуковского нацелен на то, чтобы показать сказочность его баллады [Немзер: 219].

Отношение Цветаевой к Жуковскому представляется А. С. Немзеру сложным:

Потаенное противодействие Жуковскому при любви к нему коренится в особенностях мировосприятия Цветаевой, пленяющейся мягкостью, но не прощающей ее. Жуковский для Цветаевой был связан с миром детства <...> [Немзер: 218].

Причину этого «противодействия» исследователь видит в том, что Цветаева, которая ассоциирует себя с морской стихией, ведет речь «не от имени рыбака или рыцаря», «но от имени русалки — одной из ипостасей женского естества», именно поэтому «лесной царь и русалки» у нее «дождались поэтиче-

ской апологии». Несколько упрощая, можно сказать, что в рамках своего художественного пространства Цветаева ведет себя по отношению к Жуковскому, следуя балладному сюжету о «темных силах, пленяющихся человеком, зовущих его в свое царство и тем самым губящих» (результаты — в статье «Два «Лесных царя»»).

Для такой точки зрения есть основания. А. С. Немзер приводит даже не все аргументы в пользу своего толкования. Целый ряд текстов («На красном коне», «Переулочки», «Крысолов» и т.д.) трактуют схожий сюжет, что позволяет говорить о его парадигматичности для Цветаевой [Коркина]. Но исследователь должен сказать прежде всего о текстах, связанных с Жуковским, а этот материал не дает таких показательных результатов. Немзер анализирует фрагмент из эссе «О Германии»:

Персияночка Разина и Ундина. Обоих любили, обеих бросили. Смерть водою. Сон Разина (в моих стихах) и сон Рыцаря (у Latotte-Fouqué и у Жуковского). И оба: и Разин и Рыцарь должны были погибнуть от любимой, — только Персияночка приходит со всем коварством Нелюбящей и Персии — «за башмачком», а Ундина со всей преданностью Любящей и Германии — за поцелуем [СС4: 547].

Сопоставив это замечание с эпизодом из «Тамани» Лермонтова и его интерпретацией у И. Ф. Анненского, исследователь делает вывод, что Цветаевой «нелюбящая и коварная Персиянка» дороже, чем «преданная Ундина». Более широкий контекст творчества Цветаевой (в частности, эссе «Мать и музыка», «Повесть о Сонечке») показывает, что это мнение ошибочно: Ундина, несомненно, дорога Цветаевой больше [Ланда], [Войтехович].

Два непреложных вывода, которые, как нам представляется, содержатся в работе А. С. Немзера, заключаются в том, что, во-первых, «Гете Цветаевой», равно как и «Жуковский Цветаевой» — объекты авторского моделирования, и вывод об их соотносительности существовал в ее сознании априорно, а во-вторых, творчество Жуковского — важнейший источник демонологических сюжетов у Цветаевой, в которых автор зачастую солидаризуется со «стихийными» персонажами.

Наша поправка заключается в том, что для Цветаевой был актуален не один полюс «романтического русалочьего мифа», а все же оба, и, несмотря на превосходство Гете над Жуков-

ским в цветаевской иерархии, Цветаева не лукавила, когда утверждала равноценность двух вариантов «Лесного царя»: в ее сознании конкурировали две модели творческого величия, и она признавала обе. Но та, что была связана с Жуковским, стала для нее актуальной позднее, приблизительно тогда, когда была написана статья «Два Лесных Царя».

«Творец исчез за творением...»

И лишь молчание понятно говорит...

В. А. Жуковский

Как мы уже сказали, Цветаева регулярно опускает имя Жуковского, говоря о его произведениях, причем не только в письмах, не только в прозе, но и в таком относительно «формальном» жанре, требующем четкой проговоренности деталей, как автобиография или автобиографическая анкета. Может показаться, что никакой проблемы здесь нет, речь ведь идет о хрестоматийных текстах. И действительно, этот мотив был актуален для Цветаевой. 27 ноября 1933 г. она сообщила В. И. Муромцевой-Буниной:

Только что получила из Посл<едних> Нов<остей> обратно рукопись «Два лесных царя» (гётевский и жуковский — сопоставление текстов и выводы: всё *очень* членораздельно) — с таким письмом: — «Ваше интересное филологическое исследование совершенно не газетно, т.е. оно — для нескольких избранных читателей, а для газеты это — невозможная роскошь».

Но Лесного Царя учили — *все!* Даже — *двух*. Но Лесному Царю уже полтора года лет, а волнует, как в первый день. Но всё пройдет, все пройдут, а Лесной Царь — останется! [СС7: 263].

В одной из анкет Цветаева даже ясно проговаривает этот принцип:

Здесь, за границами державы Российской, не только самим живым из русских писателей, но живой сокровищницей русской души и речи считаю — *за явностью и договаривать стыдно* — Алексея Михайловича Ремизова, без которого, за исключением Бориса Пастернака, не обошелся ни один из современных молодых русских прозаиков... (курсив наш. — Р. В.).

То, что «учили — все», тоже, может быть, «за явностью и договаривать стыдно». Но почему не стыдно договаривать имя

автора «Цыган» и «Евгения Онегина»? Или «Жаркого ключа»? Почему из русских классиков стыдно договаривать имя лишь автора «Ундины» и «Лесного царя»? Так, в «Ответе на анкету» 1926 г., упомянув имена Державина, Пушкина, Лермонтова, Некрасова и других близких себе русских писателей, Цветаева имени Жуковского не приводит, хотя косвенно он присутствует в этом тексте в двух местах:

Последовательность любимых книг (каждая дает эпоху): (раннее детство), Гауф — Лихтенштейн (отрочество), Aiglon Ростана (ранняя юность). Позже и поныне: Гейне — Гете — Гельдерлин. Русские прозаики — говорю от своего нынешнего лица — Лесков и Аксаков. Русские поэты — Державин и Некрасов. Из современников — Пастернак.

Наилюбимейшие стихи в детстве — пушкинское «К морю» и лермонтовский «Жаркий ключ». Дважды — «Лесной царь» и «Erlkönig». Пушкинских «Цыган» с 7 л<ет> по нынешний день — до страсти. «Евгения Онегина» не любила никогда. Любимые книги в мире, те, с которыми сожгут: «Нибелунги», «Илиада», «Слово о полку Игореве» [СС4: 622].

И дело не в том, что называются переводные сочинения Жуковского. Если по поводу «Ундины» можно еще гадать, кого имеет в виду Цветаева, Фуке или Жуковского, то в случае с «Лесным царем» внесена ясность: к «наилюбимейшим» отнесен и вариант Гете, и вариант Жуковского, но упомянут (отдельно) только Гете. В автобиографии 1940 г. то же самое, только место «Лесного царя» занял «Рустем и Зораб»:

Материнское чтение вслух и музыка. Ундина, Рустем и Зораб, Царевна в зелени — из самостоятельно прочитанного. Нелло и Патраш [СС5: 6].

Правда, здесь уже нет списка любимых классиков², и тексты Жуковского еще более явно соотнесены с детской литературой, которая также подчеркнута безымянна («Царевна в зелени» А. Терье и «Нелло и Патраш» Уйда). Таким образом, подтверждается мнение А. С. Немзера о том, что Жуковский для Цветаевой и «хрестоматийный», и «детский» автор. Но умаляет ли это Жуковского в глазах Цветаевой? Оценивать этот факт надо в связи с другими фактами, явствующими из текста. Во-первых, детской литературы в автобиографии 1940 г. стало больше и по абсолютному счету, и в процентном отношении.

Во-вторых, за списком любимых детских книг следует категоричный тезис:

Все, что любила, — любила до семи лет, и больше не полюбила ничего. Сорока семи лет отроду скажу, что все, что мне суждено было узнать, — узнала до семи лет, а все последующие сорок — осознавала [СС5: 6].

Таким образом, «безымянной» детской литературе приписывается особый статус: она заложила фундамент личности автора. Если теперь мы вернемся к автобиографии 1926 г., то увидим, что и там безымянны тексты не одного Жуковского, Жуковский попал в компанию с Гомером:

Любимые книги в мире, те, с которыми сожгут: «Нибелунги», «Илиада», «Слово о полку Игореве» [СС4: 622].

Это произведения не детские, но также связанные с «детством», только не цветаевским, а всей европейской культуры. Еще в октябре 1921 г. Цветаева сформулировала для себя:

Только плохие книги — не для всех. Плохие книги льстят слабым: века, возраста, пола. Мифы — Библия — эпос — для всех [СТ: 61].

Цветаева не называет авторов этих произведений не только потому, что их «за явностью» стыдно называть, не только потому, что они хрестоматийны и всем известны с детства, но и потому, что их *просто нет*, — мы ничего о них не знаем. Единственное исключение, Гомер, только подтверждает правило: то, что о нем известно, сводится к нескольким анекдотам, а для большинства он просто «слепой старик» без биографии.

Такие авторы, как Гомер, «исчезают за своим творением»:

<...> Державин, за отдаленностью времен, как Гомер, как Микеланджело, — уже почти стихия, такой же первоисточник, как природа, то же, что гора или воспетый им водопад, — меньше поэт, чем водопад, и это самое большое, что можно сказать о поэте [СС5: 440].

В стихотворении «Прокрасться» (1923) Цветаева гипотетически допускала и более радикальный вариант:

А может, лучшая победа
Над временем и тяготеньем —

Пройти, чтоб не оставить следа,

Пройти, чтоб не оставить тени

<...>

Так: Лермонтовым по Кавказу

Прокрасться, не встревожив скал [СС2: 199].

Лермонтов назван не случайно, поскольку это автор с ярко выраженной индивидуальностью, «лицом», один из тех, кто не «меньше», а «больше» своего творчества. Именно для него «прокрасться, не встревожив скал» — победа (над собой, над «временем и тяготеньем»). Для Гомера «победа» уже одержана у стен Трои, он лишь сообщает о ней, дарит ей свой голос.

Лермонтов олицетворяет противоположный гомеровскому типу идеал, который Цветаева также отстаивала. Она не раз высказывала мнение о том, что творец всегда больше своего произведения, что произведение — лишь повод, мостик к творцу, к Творцу творца и т.д. Идеалом такого писателя для Цветаевой был Гете:

Что же Фауст, как не повод к Гёте? Что же Гёте, как не повод к божеству? Совершенство не есть завершенность, совершается здесь, вершится — Там. <...> Гора выше лба, облако выше горы, Бог выше облака — и уже беспредельное повышение идеи Бога. Совершенство (состояние) я бы заменила совершаемостью (непрерывностью). Прорыв в божество, настолько же несравненно большее Гёте, как Гёте — Фауста, вот что делает и Гёте и Фауста бессмертными: малость их, величайших, по сравнению с без сравнения высшим [СС4: 15].

В другом месте, описывая отношение к Гюго, Цветаева также противопоставляет эти два типа:

О Hugo! Насколько это для меня огромнее и роднее Льва Толстого!

Но почему: такое отсутствие во мне тяготения к человеку? — Всё равно, что ел, что пил, как одевался, кого любил.

Творец исчез за творением.

A Goethe?

Не так же ли огромно творение?

Но откуда тогда это желание вверх по мраморным ступенькам, мимо богов и богинь, к нему, в белом жабо и шелковых туфлях с серебряными пряжками — преклониться — на колени! — руку взять — поцеловать [ЗК2: 201–202].

Неудивительно, что встреча двух настолько противоположных для Цветаевой фигур, как Гете и Жуковский, на пространстве одного сюжета побудила ее к контрастному сопоставлению. В статье «Два Лесных Царя» нашла выражение ее типология творцов: тех, что больше своих произведений, выше искусства (Гете), и тех, кто с искусством слился, растворившись в бессмертной стихии творчества (Жуковский). Первый тип связан с возможностью «прорыва в божество», второй равен самой природе, но «божество» Цветаева ставит выше «природы», так же как «дух» выше «души» (это вполне традиционная иерархия). К области «духа», заметим сразу, Цветаева относит не только «божество», но и «духов», независимо от деления на ангелов и демонов.

Жуковский и Пушкин

Пушкин, он и в лесах не укроется...

А. А. Дельвиг

В русской поэзии гением того же типа, что и Гете, для Цветаевой был Пушкин. Имя Пушкина у Цветаевой постоянно на устах, ему не положено скрываться за своими текстами. Жуковский, как его «побежденный учитель», всегда находится рядом и в тени «победителя-ученика». В то же время он единственный поэт-классик, за исключением Пушкина, удостоенный отдельного эссе Цветаевой, вместе с Гете. Даже в воспоминаниях о Цветаевой Жуковский упоминается в роли медиатора между Гете и Пушкиным. Три поэта связаны эстафетой «гусиного пера», но Жуковский не становится ни альфой, ни омегой этой цепочки:

Получалось как-то так, что она еще девочкой, сидя на коленях у Пушкина, наматывала на свои пальчики его непослушные кудри, что и ей, как Пушкину, Жуковский привез из Веймара гусиное перо Гёте, что она еще вчера на закате гуляла с Новалисом по парку, которого в мире быть не может и нет, но в котором она знает и любит каждое дерево [Степун: 80].

В заметке «Встреча с внучкой Пушкина» Цветаева пишет о дочери Е. А. Розенмайер Светлане, что она получила свое имя, «очевидно, в честь Пушкина, хотя это — Жуковский» [СС4: 603]. Жуковский оказывается в сознании «толпы» (в том числе

толпы потомков гения) «лже-Пушкиным», что вызывает у Цветаевой раздражение. И это не единственный случай «сравливания» двух поэтов.

В эссе «Искусство при свете совести» (1932) вторая главка «Поэт и стихи» начинается конфликтом двух цитат: цитаты из Жуковского (эпиграф) и цитаты из Пушкина, открывающей основной текст. Слова Жуковского — те самые, что выбиты на постаменте его петербургского памятника работы В. П. Крейтона: «Поэзия есть Бог в святых мечтах земли» (заключительная строка поэмы «Камознс»). Имя автора эпиграфа Цветаева не указывает. Маловероятно, чтобы она его не знала или не узнала в процессе работы над статьей. Но, во-первых, о Жуковском она склонна умалчивать, а во-вторых, Цветаева относит эту мысль к числу штампов и общих мест. По смыслу это — эпитома ее предшествующей статьи «Поэт и время», где поэт был объявлен «вожатым» своей эпохи. Теперь Цветаева это общее заблуждение (в том числе и свое), эту уже фактически «народную мудрость», опровергает цитатой из трагедии Пушкина:

Есть упоение в бою
И бездны мрачной на краю.

Упоение, то есть опьянение — чувство само по себе не благое, вне-благое — да еще чем?

Все, все, что гибелью грозит,
Для сердца смертного сулит <sic!>
Неизъяснимы наслажденья.

Когда будете говорить о святости искусства, помяните это признание Пушкина [СС5: 347].

Другой повод для столкновения Пушкина и Жуковского также оказался связан с цитатой на пьедестале, на этот раз — памятника Пушкину. Цветаева дважды — с интервалом в одиннадцать лет — высказала свое возмущение цензурной поправкой Жуковского в четвертой строфе стихотворения Пушкина «Я памятник себе возвиг нерукотворный...», попавшей на пьедестал опекушинского монумента. В статье «Поэт о критике» (1926) Цветаева обрушивается на обывательские представления о Пушкине:

Но — хрестоматии, колы, экзамены, бюсты, маски, «Дуэль Пушкина» в витринах и «Смерть Пушкина» на афишах, Пушкинский кипарис в Гурзуфе и Пушкинское «Михайловское» (где собственно?), партия Германа и партия Ленского <...>, однотомный Пушкин-Сытин с Пушкиным-ребенком — подперев скулу — и 500 рисунками в тексте <...> — не забыть, в гостиной (а то и в столовой!) — Репина — волочашую по снегу полу шинели! — вся это почтенная, изобилующая юбилеями, давность, — Тверской бульвар, наконец, с лжепушкинским двустушием:

*И долго буду тем народу я любезен,
Что чувства добрыя я лирой пробуждал,
Что прелестью живых стихов я был полезен...¹ <...>*

¹ Несмытый и несмываемый позор. Вот с чего должны были начать большевики! С чем покончить! Но лже-строки красуются. Ложь царя, ставшая ныне ложью народа (*примеч. М. Цветаевой*) [СС5: 289–290].

Последние слова, возможно, отсылают к снятию оппозиции «царь — народ» в «Из Пиндемонти»:

*Зависеть от царя, зависеть от народа —
Не все ли нам равно? Бог с ними [Пушкин 3: 420].*

В эссе «Мой Пушкин» (1937) Цветаева повторяет ту же мысль, только теперь «народ» себя уже реабилитировал:

Но с цепями и с камнями — чудный памятник. Памятник свободе — неволе — стихии — судьбе — и конечной победе гения: Пушкину, восставшему из цепей. Мы это можем сказать теперь, когда человечески-постыдная и поэтически-бездарная подмена Жуковского:

*И долго буду тем народу я любезен,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что прелестью живой стихов я был полезен... —*

с таким не-пушкинским, антипушкинским введением пользы в поэзию — подмена, позорившая Жуковского и Николая I без малого век и имеющая их позорить во веки веков, пушкинское же подножье пятнавшая с 1884 года — установки памятника, — наконец заменена словами пушкинского «Памятника»:

*И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век восславил я свободу
И милость к падшим призывал [СС5: 62–63].*

Примечательно, что правка Жуковского названа «ложью царя» (Николая I): фигуры Жуковского и Николая I объединяются в общую партию. Цветаева, несомненно, знала о хороших отношениях поэта с царской семьей, о том, что основоположник русского романтизма был автором гимна «Боже, Царя храни...». По поводу этого сочинения Цветаева писала П. И. Юркевичу в 1908 г., в пору своих революционных увлечений:

Сценка из Вашей будущей жизни <...>

— «Папа, а что это ты разводишь, мама говорила?»

— «Идеи, голубчик, студенты всегда разводят идеи». —

— «А-а... Много?» —

— «Много. Что тебе еще спеть?» —

— «Как Бог царя хоронил, это все мама поет».

— «Хорошо, детка, только засыпай скорей!» —

Раздаются звуки национального гимна <...> [СС6: 20].

В 1908 г. торжественно отмечалось 75-летие гимна [Лубяникова, Мнухин: 129]. В это время еще свежа была память о подавлении первой русской революции, а Жуковского, несомненно, поминали в верноподданническом контексте, что не могло прибавить ему симпатий юных «революционеров». Имя Пушкина, напротив, было окружено ореолом «непокорности», что отразилось и в первой поэме Цветаевой «Чародей» (1914):

А там, в полях необозримых

Служа небесному царю —

Чугунный правнук Ибрагимов

Зажег зарю [СС3: 10].

В подтексте отрывка фраза Ломоносова, восхитившая Пушкина: «Но я могу быть подданным, даже рабом, — но холопом и шутком не буду и у царя небесного» [Пушкин 12: 329]. Одновременно подхватываются мотивы стихотворения «Я памятник себе возвиг нерукотворный...»: памятник («чугунный правнук Ибрагимов») проявляет политическое «непокорство» и тем, что возносится до неба, и тем, что «зажигает зарю» (богатый символ, допускающий и революционные коннотации³).

Цветаева, конечно, не считала Жуковского «холопом и шутком» Николая I, но, может быть, неслучайно то, что в эссе «Наталья Гончарова» (1929) слова «Наталья Николаевна и Ни-

колай I — еще раз сошлись» (после смерти Пушкина) сопровождаются саркастически преподнесенной цитатой из Шиллера-Жуковского («Торжество победителей»):

Спящий в гробе мирно спи,
Жизни радуйся живущий [СС4: 88].

Жуковский как «Каннитферштан» Цветаевой

В отличие от непокорного Пушкина, Жуковский — «покорный», он с легкостью уступает авансцену героям литературы и истории с ярко выраженной персональностью, тем именам, что «в воздухе носятся», — этим безымянным «воздухом» для них зачастую оказывается творчество Жуковского:

— «Как? Ты не знаешь, что такое Наполеон?» — «Нет, мне никто не сказал». — «Да ведь это же — в воздухе носится!»

Никогда не забуду чувство своей глубочайшей безнадежнейшей опозоренности: я не знала того — что в воздухе носится! Причем, «в воздухе носится» я, конечно, не поняла, а увидела: что-то называется Наполеоном и что в воздухе носится, что очень вскоре было подтверждено теми же хрестоматическими «Воздушным кораблем» и «Ночным смотром» [СС5: 82–83].

К «Ночному смотру» приписано имя героя, а не автора.

Жуковскому не везет почти фатально, анекдотически. В письме к А. В. Черновой от 21 июля 1924 г. Цветаева просит прислать ей Гомера на русском языке:

Милая Адя, у меня к Вам просьба: если задержитесь в Париже, возьмите, вернее: извлеките у Невинного Илиаду в переводе Гнедича и Одиссею (кажется, завез и ее) и пришлите мне сюда, на время, — особенно Илиаду! [СС6: 667].

Переводчик «Илиады» назван, переводчик «Одиссеи» пропущен.

Без всякой атрибуции мелькают в прозе Цветаевой слова и словосочетания: «Светлана», «Поликратов перстень», «Певец во стане русских воинов», «Красный карбункул», «Каннитферштан». Примечательно, что введение словечка «каннитферштан» из «Две были и еще одна» в очерк «Музей Александра III» (1933) внешне ничем не мотивировано; слово как бы само «вертится на языке» и неожиданно всплывает, воскрешая атмосферу детства:

Для нас Нечаев-Мальцев был почти что обиходом. <...> Почти что обиходом и немножко каннитферштаном, которого, прибавлю в скобках, ни один ребенок, к чести детства, не понимает в его настоящем юмористическом смысле, то есть именно в самом настоящем: человеческом (бедный, бедный Каннитферштан!) [СС5: 158].

Имеется в виду следующий фрагмент, повествующий о приключениях немца в голландском городе:

С смиренным поклоном спросил он
Первого встречного: «Чей это дом, в котором так много
В окнах тюльпанов, нарциссов и роз?» <...>
Как бы то ни было, Каннитферштан! отвечал он. А это
Каннитферштан! есть голландское слово, иль, лучше, четыре
Слова, и значит оно: не могу вас понять. Простодушный
Немец, напротив, вздумал, что так назывался владелец <...>

Затем он расспрашивает других людей и осознает, что Каннитферштан знатен и богат. Наконец, он встречает похоронную процессию:

Дернув его за кафтан, он спросил: «Конечно, покойник
Был вам добрый приятель, что так вы задумались? Кто он?»
Каннитферштан! был короткий ответ. Покатились слезы
Градом из глаз у честного немца <...>
«Бедный, бедный Каннитферштан! <...>» [Жуковский 2: 272–273].

Упоминание стихотворной новеллы «Красный карбункул» в эссе «Черт» тоже дается анонимно, но на этот раз реминисценция сюжетно мотивирована, через рассказ о «Красном карбункуле» в эссе вводится важная тема карт:

«Красный карбункул, —

провозгласила мать. — Что такое «Красный карбункул»? <...> — «Такой красный графин?» — упавшим голосом, обмирая от надежды, спросила я (Karaffe, Funkeln). «Нет, но ближе. Карбункул — это красный драгоценный камень, по бокам (кар-бункул) — граненый. Поняли?»

Все шло хорошо до Зеленого. Кто-то приходит — не то в погребок, не то в пещеру. «А Зеленый уж там, и сидит он и карты тасует». — «Кто такой Зеленый? — спросила мать, — ну, кто всегда ходит в зеленом, в охотничьем?» — «Охотник», — равнодушно сказал Андрюша. «Какой охотник?» — навдоюще спросила мать. <...>

— «Мама! — в отчаянии прохрипела я, видя, что она уже закрывает книгу с самым непреклонным из своих лиц. — Я — знаю!» — «Ну?» — уже без всякой страсти спросила мать, однако закладывая правой рукой захлопывание книги. «Зеленый, это — der Teufel!» <...> От Зеленого и «тасует», а отчасти и от маминой горничной Маши Красновой, все ронявшей из рук: подносы, сервизы, графины — и даже целых судаков под соусами! ничего не умевшей держать в руках, кроме карт, я к семи годам пристрастилась к картам — до страсти [СС5: 37–38].

А. С. Немзер пишет, что это «единственный раз», когда «любимец детских видений Цветаевой — черт⁴ пришел к ней «с позволения взрослых»», поясняя, что ничего «более далекого от поэзии Цветаевой, чем благодушный рассказ об ужасах, которые и детишек испугать не могут», нельзя представить: «выслушав дедушкину сказку, девочка Луиза благонаравно истолковывает все ее происшествия и произносит нехитрую общежитейскую мораль» [Немзер: 218–219]. Безусловно, так оно и есть в глазах взрослых, но у ребенка другое восприятие, и Цветаева показывает, как именно через такой невинный текст происходит приобщение к «романтической» и опасной сфере жизни. Упоминание о таких текстах вводится без атрибуции. Во-первых, потому что «это знают все», а во-вторых, потому что дети в значительной мере безразличны к авторству книги.

Можно не сомневаться, что Цветаева знала Жуковского очень хорошо, но знала она и тех авторов, которые служили Жуковскому предметом вдохновения и соперничества. И когда речь шла о том, на кого сослаться, Цветаева зачастую ссылалась на автора текста-источника, что звучало, несомненно, эффектнее. В письмах к Е. Ланну Цветаева дважды цитирует стихи Гете, известные по переложениям Жуковского, в оригинале:

Я, ребячливо: — «А теперь пойте мне колыбельную песнь — и — заглядывая уголек: — «Знаете, какую? — Вечер был — сверкали звезды — на дворе мороз трещал... Знаете? — Из детской хрестоматии...» <...> Так постепенно, как помните, в балладе Goethe “Der Fischer”: “Halb zog sie ihn, halb sank er hin...”⁵ [СС6: 179].

Отношение с В<олкон>ским *нечеловеческое*, чтобы не пугать: литературное. — Amitié littéraire.

Любуюсь им отрешенно, с чувством, немножко похожим на:

Die Sterne, die begehrt man nicht —
 Man freut sich ihrer Pracht!⁶ [СС6: 182].

В случае с балладой «Лесной царь» Цветаева все же признавала равноправие вариантов Жуковского и Гете, что подтвердила дважды: признанием в автобиографии (1926) и в статье «Два лесных царя» (1933), но симпатии ее склонялись к варианту Гете.

«А Романтизм, это — душа»

Насколько можно понять по имеющимся свидетельствам, эпике Жуковского (стихотворные повести, сказки, баллады) в доме Цветаевых, а затем Эфронов знали очень хорошо еще и потому, что использовали ее в воспитательных целях: это был образец благородства и героизма. Анастасия Цветаева вспоминает о посещении Шильонского замка в детстве; Ариадна Эфрон — о чтении баллады «Кубок» и о том, как мать проверяла ее собственную готовность к подвигу:

— Какие замечательные стихи, Марина! Какие героические! А царевна, которая заступилась за пажу, похожа на Вас! Если бы этот царь, который бросил этот кубок в пучину морскую, был бы Вашим отцом...» — «То он оказался бы твоим дедом!» — заметила Марина. «Нет, не надо дедом! Если бы он просто был Вашим отцом, а я тем самым пажом, то я бы тоже... тоже...» — «Не думаю, чтобы ты смогла», — серьезно ответила Марина, <...>, «Во-первых, ты боишься воды... а потом, если бы только вода! Там ведь еще и гады морские, и чудовища! Помнишь?» [Эфрон: 81].

Маленькой Але устраивается проверка на мужество: требуется поднять со стола червяка, который потом оказался внутренностью от пайковой селедки.

Откуда у Цветаевой возник интерес к Жуковскому в 1933 г., не вполне ясно, но можно предположить, что он связан с воспитанием сына, который достиг восьмилетнего возраста и уже способен был воспринимать подобную литературу. Кроме того, а может быть, и вследствие того же, Цветаева пытается возобновить в 1933 г. записи к замыслу поэмы об Ахилле (возможно, баллада Жуковского «Ахилл» и напомнила о старом замысле). Она читает Гнедича, но, вероятно, в поле ее зрения могла попасть и «Одиссея».

Так или иначе, но уже в следующем году Цветаева намеревается дать более серьезное и основательное знание Жуковского своему сыну, 14 декабря 1934 г. она пишет В. В. Рудневу:

А Муру книжку очень хотела бы какую-нибудь русскую — по-серьезнее и потолще, не детскую, какого-нибудь классика. И был бы подарок на Рождество. Нет ли, случайно, Жуковского? [СС7: 455].

Видимо, работа над статьей знаменовала некоторый сдвиг в отношении Цветаевой к Жуковскому. Прежде всего, это отношение стало более рефлексивным, образ Жуковского стал вымещаться из полубеспамятства-полупамяти Цветаевой в сознание, чтобы обрести в нем определенную нишу. Это место, как нам кажется, было связано именно с определением романтизма⁷. Цветаева либо вспомнила, либо прочла где-то исторический анекдот, согласно которому, отвечая на вопрос о сущности романтизма, Жуковский сказал, что это «душа».

Цветаева цитирует его дважды. Первый раз — в письме от 27 ноября 1933 г. В. И. Муромцевой-Буниной, где рассказывает и о злоключениях своей статьи:

“Les Russes sont souvent romantiques” — как сказал этот старый профессор. Перечеркиваю *souvent* и заканчиваю Жуковским: «А Романтизм, это — душа» [СС7: 262–263].

Второй раз — в заметке «Детям», написанной в форме открытого письма для эмигрантского детского журнала на русском языке:

Милые дети!

Я никогда о вас отдельно не думаю: я всегда думаю, что вы люди или нелюди (как мы). Но говорят: что вы *есть*, что вы — особая порода, еще поддающаяся воздействию [СТ: 546].

Далее следует призыв поступать согласно определенным заповедям: не лить зря воды, не бросать хлеба, не поддаваться общему примеру, моде, не лениться убрать с дороги камень, уважать родителей, уступать место старшим, не смеяться над другими, не торжествовать победы над врагом, не иронизировать над близкими, книгу листать с верхнего угла страницы, доедая суп, наклонять тарелку к себе. Примечательны в письме не столько сами пожелания, сколько то, что Цветаева об-

ращается к детям со всей серьезностью, как к взрослым, и *доказывает* каждый свой тезис. Это не просто заповеди, а этическое учение, обращенное к интеллекту, к активному сознанию.

О том, насколько серьезно и глубоко лично отнеслась Цветаева к составлению этого письма, говорит его финал. Текст заканчивается неожиданным образом — объяснением того, что есть романтизм:

Когда вам будут говорить: — Это — романтизм — вы спросите: — Что такое романтизм? — и увидите, что никто не знает, что люди берут в рот (и даже дерутся им! и даже плюются им! запускают <пропуск одного слова> вам в лоб!) — слово, смысла к<оторо>го они не знают.

Когда же окончательно убедитесь, что *не* знают, сами ответьте бессмертным словом Жуковского:

Романтизм — это душа [СТ: 547].

Казалось бы, «романтизм» не имеет никакого отношения к этике. В действительности же к этике имеет отношение сама ситуация, которую Цветаева описывает. Она преподносит фразу «Это — романтизм» как оценочную. Это подтверждает дальнейшее описание «функций» слова «романтизм»: им «дерутся», «плюются», «запускают в лоб». Эта ситуация вписывается в ряд других ситуаций унижения чужого достоинства, от которых Цветаева предостерегает: не смеяться над другими, не торжествовать победы над врагом, не иронизировать над близкими:

Никогда не бойтесь смешного, и если видите человека в глупом положении: 1) постарайтесь его из него извлечь, если же невозможно — прыгайте в него к нему как в воду, вдвоем глупое положение делится пополам: по половинке на каждого — или же, на *худой* конец — не видьте его [СТ: 546].

Таким образом, определенный образ поведения, мыслей может вызвать упрек, ироническую оценку, ярлык «романтизма». Цветаева не говорит, какой именно, но это явствует из призывов: «Никогда не говорите, что так *все* делают <...> Не говорите «немодно», но всегда говорите: *неблагородно*» [СТ: 546]. Цветаева предлагает адекватный способ защиты, восходящий к тактике Сократа: путем расспросов показать противнику, что он сам не знает, о чем говорит, а затем предложить свое толкование, которое в данном случае подкрепляется ссылкой на

Жуковского, компетентного в области романтизма. Упоминание Жуковского должно смутить насмешника, этот авторитет непререкаем.

«Круговая порука добра»

Тожество с душой оправдывает для Цветаевой романтизм и поведение, которое можно охарактеризовать как романтическое. Но это не весь романтизм, а некий его полюс, уже обозначенный в приведенном выше споре цитат в статье «Искусство при свете совести». Если Вальсингам оказывается экстериоризацией стихийного начала Пушкина (как Вертер оказался экстериоризацией Гете, освобождением поэта от саморазрушительных порывов), то на долю Жуковского, для которого «поэзия есть Бог в святых мечтах земли», остается незаполненная валентность Священника:

Почему я самовольно отождествляю Пушкина с Вальсингамом и не отождествляю его с священником, которого он тоже творец?

А вот. Священник в Пире не поет. (— Священники вообще не поют. — Нет, поют — молитвы.) Будь Пушкин так же (сильно) священником, как Вальсингамом, он не мог бы не заставить его спеть, сложил бы ему в уста контр-гимн, Чуме — молитву <...> [CC5: 349].

В той же статье в главке «Искусство без искуса» эта намеченная валентность получает более развернутое описание:

Но есть в самом лоне искусства и одновременно на высотах его вещи, о которых хочется сказать: «Это уже не искусство. Это больше, чем искусство». Всякий такие знал.

Примета таких вещей — их действенность при недостаточности средств, недостаточности, которую мы бы ни за что в мире не променяли бы ни на какие достатки и избытки и о которой вспоминаем только, когда пытаемся установить: как это сделано? [CC5: 356]

В качестве примера Цветаева приводит стихи двух детей и стихи неизвестной монахини Новодевичьего монастыря. Начинается оно так: «Что бы в жизни ни ждало вас, дети...». Отметим установку текста на проповедь, и именно на проповедь, обращенную к детям. Есть и прямая перекличка там, где говорится о «насмешке злой», с прозаическим текстом Цветаевой:

Что бы в жизни ни ждало вас, дети,
 В жизни много есть горя и зла,
 Есть соблазна коварные сети,
 И раскаянья жгучего мгла,
 Есть тоска невозможных желаний,
 Беспросветный нерадостный труд,
 И расплата годами страданий
 За десяток счастливых минут. —
 Все же вы не слабейте душою,
 Как придет испытаний пора —
 Человечество живо одною
 Круговою порукой добра!
 Где бы сердце вам жить ни велело,
 В шумном свете иль сельской тиши,
 Расточайте без счета и смело
 Вы сокровища вашей души!
 Не ищите, не ждите возврата,
 Не смущайтесь насмешкою злой,
 Человечество все же богато
 Лишь порукой добра круговой! [СС5: 357].

Создавая свой вариант аналогичной проповеди, Цветаева вспомнит Жуковского. Очевидно, что тема «добра» вкупе с его именем, связующая письмо «Детям» и эссе «Искусство при свете совести», сохраняет свое значение и в статье «Два Лесных Царя». Доброта вовсе не унижает в глазах Цветаевой «дедушку» Жуковского, она только подчеркивает его «человечность» (в противовес «сверхчеловечности» Гете).

«Безымянная слава»

На первый взгляд, Жуковский никак не подходит под определение, которое дает Цветаева авторам таких сочинений: «Такие вещи часто принадлежат перу женщин, детей, самоучек — малых мира сего». Жуковский — крупнейший и изощреннейший поэт. Но «малый мира сего» — здесь не главное, главное — смирение личной гордости. Интересно, что нечто подобное Цветаева в определенные моменты думала и о Некрасове: с одной стороны, он — «народ, т.е. та же Арина Родионовна» [СТ: 442], а с другой — «<...> перед некрасовским: Внимая ужасам войны — как встала на оба колена, так и оста-

лась» [СС7: 620]. В поэзии Некрасова Цветаева видит именно этический апофеоз:

В этом этическом подходе (требовании идейности, то есть высоты, с писателя) может быть вся разгадка непонятого на первый взгляд предпочтения девяностых годов Надсона — Пушкину <...> Некрасова-гражданина просто Некрасову. Весь тот лютей утилитаризм <...> только утверждение и требование высоты, как первоосновы жизни <...> Наш утилитаризм — то, что в пользу духу. Наша «польза» — только совесть. Россия <...> к чести ее совести и не к чести ее художественности <...> всегда ходила к писателям — как мужик к царю — за правдой <...> [СС5: 360].

Тех, кого Цветаева противопоставляет Жуковскому — Гете, Пушкина, — отличает, по ее мнению, дьявольская гордость. Эту гордость она приписывала и себе. Жуковский — поэт, для которого личной гордости как будто не существует, он медиум поэзии — автор без авторства, некто вроде Гомера, которого он же и переводил. Для Цветаевой это высшая похвала. Ср. об А. М. Опекушине в «Мой Пушкин»:

И если я до сих пор не назвала скульптора Опекушина, то только потому, что есть слава бóльшая — безымянная. Кто в Москве знал, что Пушкин — Опекушина? Но опекушинского Пушкина никто не забыл никогда. Мнимая неблагодарность наша — ваятелю лучшая благодарность [СС5: 63].

Речь не о том вовсе, что все знали, кто автор памятника, и «из-за явности» стыдливо не договаривали. Цветаева утверждает, что А. М. Опекушина *никто не знал* в Москве, зная его творение! (Насколько это утверждение обоснованно, судить не нам). «Безымянная слава» для Цветаевой была не умолчанием, а именно *незнанием* имени автора прославленного произведения. Такая слава выше славы, которая возвышает имя художника⁸. Поэтому Цветаева, зная «безымянного гения», до последнего оттягивает момент оглашения имени, чтобы делом подтвердить свое предпочтение «безымянности». Кстати, это не противоречит идее того, что автор может быть больше своего творения, просто с творения и начинается путь к творцу.

Очевидно, что «безымянная» слава сродни славе добродетельного поступка, исполнитель которого уклоняется от благодарности (ср. хрестоматийное: «Ищут пожарные, ищет ми-

лица...»). Для художника в таком поведении есть еще один важный резон. Герой «практический» откликается на явную беду, он знает, что его деяние благо. Художник не может этого знать заранее, и «безымянная слава» для него — проверка по самому большому счету, когда автор своей личностью, своим публичным поведением никак не протезирует свое детище.

В конечном итоге Цветаева, как нам представляется, относил Жуковского к разряду именно таких творцов, стремящихся к «безымянности», чему способствовало, вероятно, и обилие переводов у Жуковского, превращающих его в «медиама» поэзии, транслирующего «вечное», избегающего споров за лавры первенства и, фактически, выдающего за переводы свое оригинальное творчество, что и доказано было в статье «Два Лесных царя». Занимаясь переводом, поэт только маскирует свою оригинальность чужим именем.

Примечательно, что похожим образом (не в отношении переводов, а в стремлении «спрятать» свою личность, выдвигая на первый план саму поэзию) Цветаева описывала и Пастернака в статье «Эпос и лирика современной России», где Пастернак представлен таинственным и подвижным, ускользающим от понимания и в какой-то момент отождествляемым с Гераклитом, — Цветаева называет его «Пастернак Темный». Но тем самым Пастернак явил суть самой поэзии, которая «во всех своих явлениях — одна», ибо «нет поэтов, а есть поэт, один тот же с начала и до конца мира, сила, окрашивающаяся в цвета данных времен, племен, стран, наречий, лиц», и мы «возвращаемся в него» (в поэта), «как в родную реку» [СС5: 375].

Таким образом, сам характер Жуковского, сама природа его дара как будто оправдывают то, что его имя Цветаевой почти никогда не выпячивается, несмотря на присутствие во многих текстах. И, как мы уже сказали, это связано в цветаевских представлениях с определенной этической позицией, с защитой добра, с позицией Священника в разбираемом ею «Пире во время чумы». При этом добро не обладает в мировоззрении Цветаевой абсолютной ценностью. Добро — это некоторая этическая иллюзия, скрывающая от нас подлинный и страшный мир. Добро оказывается способностью не видеть «лесных царей», т.е. бесов, стихийных духов, страстей — не видеть и не поддаваться им.

Жуковский, в представлении Цветаевой, спасает наши души от разрушительного мира духов; его романтизм — «душа», его поэзия — «святые мечты», его читатели — «дети» («особая порода, еще поддающаяся воздействию»), т.е. человек стоящий на распутье. И сама Цветаева постоянно возвращалась к своему детству, к развилкам всех своих дорог, следуя за Жуковским.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ А. С. Немзер пользуется написанием «Два “Лесных царя”», встречается также «Два лесных царя». Мы пользуемся авторским написанием, ориентируясь на библиографию Л. Мнухина и Т. Гладковой [Гладкова, Мнухин: 609].
- ² Правда, ниже упомянуты переводы из Пушкина и Лермонтова и писатели-современники из числа знакомых и героев ее прозы; а также любимый с детства Гауф и три писательницы: М. Вебб, С. Лагерлёф и Э. Ундсет.
- ³ Еще одно возможное «дно»: обычно зарю зажигает солнце, а Пушкин — «солнце русской поэзии», которое «закатилось». Отсюда более позднее сравнение Пушкина с «обугленным» Фазтоном [СТ: 443].
- ⁴ Определение «любимец детских видений» по отношению к черту явное преувеличение, следующее собственному цветаевскому гиперболизму: все факты детской любви Цветаевой к черту уместились в одно эссе, из которого видно, насколько тщательно Цветаева «скребла по сусекам», создавая очередной текст-миф из своей биографии.
- ⁵ Ср.: «К нему она, он к ней бежит... // И след навек пропал» [СС6: 179].
- ⁶ Ср.: «На что ж искать далеких звезд? Для неба их краса» («Утешение в слезах») [СС6: 182].
- ⁷ В прекрасно откомментированном издании сводных тетрадей Цветаевой [СТ], подготовленном Е. Б. Коркиной и И. Д. Шевеленко, примечание к этой фразе отсутствует. Опрошенные нами исследователи Жуковского эту фразу не знали. По всей видимости, источник анекдота не входит в канонический свод источников по творчеству и биографии В. А. Жуковского. Мы приносим сердечную благодарность В. С. Баевскому, подтвердившему нам, что такой анекдот, действительно, существует: «Когда-то светская дама попросила Жуковского объяснить ей, что такое романтизм, о котором все кругом толкуют. — Романтизм — это душа, — ответил Жуковский» (*Баевский В. С., Романова И. В., Са-*

мойлова Т. А. Русская лирика XIX–XX веков в диахронии и синхронии. Смоленск, 2003 // [www-документ] <http://www.smolensk.ru/user/sgma/ММОРРН/9-html/baevskii/baevsky.htm>). К сожалению, источник выписки установить пока не удалось. Мы благодарим

- Р. Г. Лейбова и И. Ю. Белякову за помощь в наших разысканиях.
 8 По словам Л. Н. Киселевой, это совпадает с тем, что сам Жуковский вкладывал в понятие «народный поэт». Пользуемся случаем выразить благодарность ей и всем, кто участвовал в обсуждении моего доклада на конференции «Пушкинские чтения в Тарту. 3».

ЛИТЕРАТУРА

- Баевский: *Баевский В. С.* История русской литературы XX века. М., 2003.
- Войтехович: *Войтехович Р. С.* Цветаева как Elementargeist // «Чужбина, родина моя!»: Эмигрантский период жизни и творчества Марины Цветаевой. XI Междунар. науч.-тематич. конф. (Москва, 9–11 октября 2003 г.): Сб. докл. М., 2004. С. 366–388.
- Гладкова, Мнухин: *Bibliographie des oeuvres de Marina Tsvetaeva = Марина Цветаева, библиография / Et. par T. Gladkova, L. Mnukhin; Introd. de V. P. Lossky. Inst. d'études slaves, 1982.*
- ЗК1–2: *Цветаева М. И.* Неизданное: Записные книжки: В 2 т. М., 2000–2001.
- Коркина: *Коркина Е. Б.* Поэтическая трилогия Марины Цветаевой (Вместо предисловия) // Цветаева М. Поэмы 1920–1927. СПб., 1994. С. 3–9.
- Ланда: *Ланда Е. В.* «Ундина» в переводе В. А. Жуковского и русская культура // Фуке де ла Мотт. Ундина. М., 1990. С. 472–536.
- Лубяникова, Мнухин: *Лубяникова Е. И., Мнухин Л. А.* Комментарий <Цветаева М. И. Письма к П. Юркевичу> // Новый мир. 1995. № 6. С. 116–143.
- Немзер: *Немзер А. С.* Рыцари, Русалки, Поэты // Зорин А. Л., Зубков Н. Н., Немзер А. С. «Свой подвиг свершив...»: О судьбе произведений Г. Р. Державина, К. Н. Батюшкова, В. А. Жуковского. М., 1987. С. 191–230.
- Пушкин 1–16: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1937–1959.
- СС1–7: *Цветаева М. И.* Собр. соч.: В 7 т. Л.; М., 1994–1995.
- СТ: *Цветаева М. И.* Неизданное: Сводные тетради. М., 1997.
- Степун: *Степун Ф.* Из книги «Бывшее и несбывшееся» // Воспоминания о Марине Цветаевой. М., 1992. С. 80–82.
- Эфрон: *Эфрон А.* О Марине Цветаевой. М., 1989.

ЛЕРМОНТОВ И ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ ТРАДИЦИЯ (сопоставление с Пушкиным)

ЛАРИСА ВОЛЬПЕРТ

Лермонтов не был страстным почитателем французской словесности, сопоставление с Пушкиным — тому убедительное доказательство. Если при описании *поэтики* Лермонтова сравнение с Пушкиным представлялось ученым обязательным и необходимым, то при изучении лермонтовской *рецепции* французской литературы сопоставление с Пушкиным не вызывало интереса исследователей. Тема «Лермонтов и французская литература» изучена относительно хорошо¹, но данный аспект остался без внимания. Не было возможности коснуться его и у автора этой книги в вводной статье к разделу «Лермонтов и французская литература» в «Лермонтовской энциклопедии»: закон энциклопедического стиля — лаконизм, о подобных «излишествах» нельзя было и помыслить. А между тем в данном случае сопоставительный метод в высшей степени полезен и конструктивен.

Разница между двумя поэтами в восприятии французской словесности существенна и велика. В то время как в глазах Пушкина литература Франции — вершина словесного творчества в Европе, для юного Лермонтова, ценившего выше всего в европейской поэзии Байрона, французская словесность представлялась (особенно в первый период) в основном малоинтересной. Различие в рецепции определяется сложным комплексом причин и прежде всего — *эпохой, воспитанием и творческой индивидуальностью* двух поэтов.

Время рождения Пушкина, грань двух столетий — своеобразный «пик» почитания культуры Франции в двуязычной дворянской России. Время рождения Лермонтова, после Отечественной войны — эпоха острой неприязни ко всему французскому и резкого неприятия любых форм галломании. Раз-

деляющие двух поэтов пятнадцать лет, секунда в истории, в данном случае — качественная смена времен. Эпоха творческого созревания младшего поэта — *постдекабристская*, т.е., по сравнению с пушкинской, кардинально *иная*.

Творческая индивидуальность Лермонтова, такие его черты, как сильный скептический ум, стремление к отрицанию и внутренней свободе, парадоксальным образом «подпитывались» и обострялись эпохой. Блистательная антитеза Белинского (пушкинский *пир жизни* — лермонтовские *мрачные проблемы*) как нельзя лучше отразила специфику времени и индивидуальности двух поэтов.

Существенна разница и в воспитании. Маленького Мишеля в Тарханах не окружала атмосфера влюбленности в культуру Франции, он не ставил на домашнем театре написанные им комедии в духе Мольера, рядом не было такого страстного поклонника французской литературы, как Василий Львович Пушкин; ему не довелось учиться в Лицее с его прекрасными словесниками. Владая с детства, по воспоминаниям его кузена А. П. Шан-Гирея, французским языком «как собственным»² и живо интересуясь поэзией, он вынужден был самостоятельно изучать французские образцы по хрестоматии. И лицеисты изучали прикладную поэтику по 16-томному учебнику Лагарпа, *путеводителю* по дебрям античной и новой литературы; французская литература в это время понималась как *классицизм*. Тринадцатилетнему Лермонтову схематизм и условность классицистической поэзии скучны и тягостны. Выписывая в тетрадь французские стихи Лагарпа, он с детской непосредственностью замечает: «Я не окончил, потому что окончить не было сил»³. Пушкин хотя и относится к «суровому Аристарху» критически, однако признается в «Городке» (1815) не без оттенка благодарности: «Но часто, признаюсь, Над ним я время трачу»⁴.

В детстве Лермонтов не только переписывает стихи французских поэтов, но и пытается (правда, позже) переводить на французский язык фрагменты из английской прозы (например, из Стерна). Как и Пушкин, до овладения английским языком он читает Шекспира и В. Скотта во французских переводах. Из 52 сохранившихся писем Лермонтова третья часть (17) — французские, у Пушкина — из 786 писем французских — 163.

Есть у Лермонтова и 3 стихотворения на французском языке (у Пушкина — 5). Примечательно, что даже на этом «мини-участке» заметна разница: французские стихи Пушкина написаны преимущественно в манере рококо, Лермонтов насыщает и их авторефлексией в духе Петрарки. Например, в стихотворении “Quand je te vois sourire...” («Когда я вижу тебя улыбающейся», 1831) он признается в «странном капризе» сердца (“sarcigie étrange”), стремлении «благословлять» тот день, «... когда ты заставила меня страдать» (“... tu m'a fait souffrir!”)⁵.

Юный Лермонтов воспринимает французскую поэзию как классицистическую и не находит в ней поэтичности: «... я не слышал сказок народных; — в них, верно, больше поэзии, чем во всей французской словесности» (6, 387; курсив мой. — Л. В.). Он осуждает не только классицистов, но и сентименталистов, например, Руссо, которого критикует за риторику и искажение жизненной правды. В 1831 г., читая «Новую Элоизу», он отмечает назидательность романа и излишнюю «идеальность» героев (6, 388).

Такое же соотношение позиций в восприятии обоими поэтами французской драматургии: у Лермонтова рецепция более критическая. Лицейстов привлекала французская светская комедия; не случайно арзамасцы своим девизом взяли слова Клеона, героя комедии Грессе «Злоязычный» (J. Gresset, “Le Méchant”, 1745): «Дураки существуют для наших маленьких удовольствий» (“Les sots sont ici-bas pour nos menus plaisirs”)⁶. Юный Лермонтов со всем пылом отвергает классицистическую поэтику в драматургии. В 1831 г. он пишет тетушке М. А. Шан-Гирей об адаптации к русской сцене переделки «Гамлета» классициста Дюсиса и замечания шестнадцатилетнего «критика» свидетельствуют о немалой эстетической зрелости: «Начну с того, что имеете вы перевод не с Шекспира, а перевод перековерканной пьесы Дюсиса, который, чтобы удовлетворить приторному вкусу французов, не умеющих обнять высокое, и глупым их правилам, переменял ход трагедии и выпустил множество характеристических сцен» (6, 407).

Как уже отмечалось, сопоставительный метод — один из самых конструктивных, благодаря ему в творческой связи «высвечивается» ранее незамеченное, многое проясняется поновому, иное существенно переоценивается. В области рецеп-

ции французской литературы формы связи Лермонтова с Пушкиным исключительно разнообразны, многоплановы, подчас парадоксальны. Пушкин то оказывается важным промежуточным звеном в цепи усвоения младшим поэтом французской традиции, то пушкинское творчество в сознании Лермонтова «подсвечивает» французские образцы. Иногда вроде бы нет никакой связи с Пушкиным, но в самих механизмах усвоения иноязычной традиции обнаруживаются знаки типологической общности. Изучение разнообразия форм — от полного совпадения позиций (Андрей Шенье), некоторого сходства оценок (А. Карр, Руссо), до существенной разницы в рецепции (Гюго, А. де Виньи, Шатобриан) и принципиального различия оценок (Беранже, Бальзак), на наш взгляд, один из увлекательных аспектов компаративистского лермонтоведения. Пушкин, как известно, для Лермонтова — высший авторитет, *Учитель*, воздействие которого сказалось не только на художественном творчестве, но и на его философских, социальных и эстетических взглядах. Хотя радости личного общения с Пушкиным Лермонтов узнать не смог, он бесспорно принадлежал к его *школе* и был его учеником *номер один*.

Однако его отношение к пушкинской традиции — классический пример творческой связи, включающей не только притяжение, но и сильное отталкивание. Лермонтов всегда стремится прокладывать *новые* пути, делать все «*по-иному*», он как будто постоянно ищет *спора* с Пушкиным. Идти *по следам* и делать все *по-своему*: в подобной *амбивалентности*, разумеется, не только элемент оторефлектированности, но и спонтанности: разные творческие индивидуальности, разное видение мира, разные эпохи.

Превосходно зная французскую литературу, Лермонтов, в отличие от Пушкина, ссылается на конкретных авторов не часто. Пушкин как будто поставил перед собой задачу упомянуть как можно больше имен, никого не забыть, никого не оставить «в тени». Он назвал больше ста деятелей французской культуры, многим дал оценку, определил их место и значимость в европейской «культурной памяти». Лермонтов к такой цели не стремился. Сравнительно редко ссылаясь на французские источники, он парадоксальным образом как раз не упомянул многих писателей, с которыми фактически был тесно

творчески связан (Гюго, Констан, Деборд-Вальмор, Жанен, Мериме, Мюссе, Сенанкур). Это не вид «неблагодарности» или желания «скрыть» французские истоки своего творчества. Знакомство с этими авторами воспринималось в его время как норма: «... преимущественная ориентация русской дворянской культуры на культуру и язык Франции приводила к тому, что все традиционно французское приобретало характер привычного, почти бытового явления...»⁷.

Но все же 19 раз, прямо или опосредованно, он французских «собратьев» упомянул (Арно, Бальзак, Барбье, Виньи, Вольтер, Дюканж, Дюсис, Жорж Санд, Карп, Лагарп, Ларошфуко, Лесаж, Луве де Кувре, Парни, Ротру, Ж. Ж. Руссо, Сент-Анж, Шатобриан, А. Шенье). Это не так уж мало. Если сопоставлять с Пушкиным, необходимо учитывать и тот факт, что жизнь Лермонтова оборвалась очень рано, автобиографических материалов (писем, дневников, откликов) сохранилось немного (пристрастие к дневникам и переписке со второй половины двадцатых годов XIX в. в России, как известно, вообще заметно ослабевает). Важно и то, что Пушкин любил писать письма, воспринимал переписку как художественное задание, обладал эпистолярным талантом, и письма, к счастью, большей частью сохранились.

Изучение восприятия Лермонтовым французской литературы, на наш взгляд, необходимо ставить в зависимость от его творческой эволюции. В свое время в «Лермонтовской энциклопедии» автор этой статьи предложил разбить процесс рецепции на три этапа: 1) до 1834 г.; 2) с 1834 по 1838; 3) с 1839 по 1841. Однако при включении нового параметра (сопоставление с Пушкиным) связи становятся не бинарными, а троичными, иногда — многоступенчатыми. В данном случае конструктивно соединение хронологического принципа с методом описания оппозиций. Формы связи в тройственных соотношениях более разнообразны и многоплановы. Для их анализа важно знать, была ли известна Лермонтову пушкинская рецепция и в какой степени оценки обоих поэтов совпадают или расходятся.

Первый период усвоения французской литературной традиции проходит у обоих поэтов по-разному: для Пушкина это одна из форм творческой «игры». Ориентируясь на французские

модели, осваивая роли и маски французской литературы, он с юности легко покоряет жанры: элегию — «по Парни», дружеское послание — «по Грессе», литературный портрет — «по Лабрюйеру»⁸.

Хотя связи Лермонтова с французской литературой в первый период неглубоки (они сводятся к отдельным реминисценциям, образным деталям, совпадениям на небольшом отрезке текста), как нам представляется, он, осознанно или нет, стремится усвоить пушкинскую ориентацию на «игру». Так, например в его детской тетради 1827 года среди выписок из французских стихов были строки из пьесы «Геро и Леандр» Лагарпа (La Harpe “Guéros et Léandre”, 1778). Через два года он из этого стихотворения возьмет строки в качестве эпиграфа к «Корсару», но слегка изменит их в игровом ключе в соответствии с содержанием поэмы. Другой пример связан с бытовым творческим поведением в духе пушкинской игры «по роману». В своих воспоминаниях Е. А. Сушкова, демонстрируя значение для Лермонтова цепочки роман — жизнь — роман, на примере «разыгрывания» им ситуации из книги Деборд-Вальмор «Ателье художника» (M. Debordes-Valmore, “L’atelier d’un peintre”, 1833)⁹, раскрыла ее значимость для сюжета «Княгини Лиговской». Мемуаристка подчеркивает лермонтовское «старание изо всякого слова, изо всякого движения извлечь сюжет для описания»¹⁰. По ее утверждению, важный для него образ — «глаза, полные звезд» — Лермонтов позаимствовал из этого романа; на подаренном ей экземпляре рядом с этой строкой он будто бы приписал: «Как ваши — я воспользуюсь сравнением»¹¹.

Лермонтоведы, как правило, игровым формам усвоения поэтом французской традиции внимания не уделяли; творческая «игра», однако, в усвоении традиции занимает существенное место и, что для нас важно, в случае с Лермонтовым прямо или опосредованно оказывается связанной с пушкинскими механизмами рецепции. В этом смысле особый интерес представляют два юношеских стихотворения Лермонтова: «Веселый час» (1829) и «Из Андрея Шенье» (1830–1831). В них Лермонтов делает попытку, включив элемент «игры», как бы *перевоплотиться* в двух близких ему по духу французских поэтов (Пушкин, как известно, подобной «игрой» также не

пренебрегал). Заметим — на фоне слабых ученических стихов первого периода эти два стихотворения выглядят неплохо, и, может быть, как раз благодаря игровому началу. В стихотворении «Веселый час» «игра» — в лукавом подзаголовке, рассчитанном на розыгрыш: «Стихи, найденные во Франции на стенах одной государственной темницы». Скорее всего, это стихотворение — отклик на судебный процесс над Беранже 1828 года; пятнадцатилетнему Лермонтову захотелось изобразить французского песенника в тюрьме и как бы «изнутри». Созданное по мотивам его песен и в духе его поэтики, оно написано в роде «перепева жанра» (термин Е. Эткинда, примененный им при описании «беранжерообразных» стихотворений Пушкина «Рефутация господина Беранжера», 1827 и «Моя родословная», 1830¹²). Пушкин относился к французскому песеннику негативно («несносный Беранже <...> слагатель натянутых и манерных песенок» — XI, 219). Думается, его позиция объясняется едкой насмешливостью Беранже в адрес французского дворянства и его слишком шумной популярностью, возможно, несколько преувеличенной двумя громкими процессами. В сатирическом стихотворении «Рефутация господина Беранжера», густо снабженном нецензурной лексикой (она заменена многоточием), Пушкин язвительно высмеивал французского песенника¹³. Лермонтов стихотворение Пушкина знать не мог (оно не предназначалось для печати). Не мог Лермонтов знать и другого «беранжерообразного» стихотворения Пушкина, также не увидевшего свет при жизни поэта, — «Моя родословная», в котором Пушкин как раз сочувствует автобиографической рефлексии Беранже. Кстати, обстоятельства, вызвавшие это стихотворение, были объяснены Пушкиным в письме Бенкендорфу от 24 ноября 1831 г., и в рукописи стоял эпиграф из Беранже («Я — мещанин, я — мещанин...»):

Je suis vilain et très vilain,
Je suis vilain, vilain, vilain.
Béranger

В отличие от Пушкина, Лермонтов — горячий поклонник Беранже. Ему близок миф о жизнерадостном поэте, не унывающим и в сырой камере. В «Веселом часе» он воздает поэтическую хвалу его озорной стойкости:

В окошко свет чуть льется;
 Я на стене кругом
 Пишу стихи углем,
 Браню кого придется,
 Хвалю кого хочу,
 Нередко хохочу,
 Что так мне удастся (1, 31).

Хотя отношение обоих поэтов к французскому песеннику различно, есть и общее: оба они стремятся в «игре» усвоить стилевую манеру Бомарше. Вопреки намерению Пушкина «развенчать» шансонье, стихотворение «Рефутация...» парадоксальным образом имело обратный эффект. Оно закрепляло песенную традицию француза в культурной памяти русского читателя. Лермонтову удалось достичь того же результата. Это тот случай творческой связи, когда прямого влияния Пушкина нет, но важна типологическая общность восприятия иноязычной поэзии.

Второе «игровое» стихотворение, «Из Андрея Шенье»¹⁴, представляет собой кардинально иную картину рецепции, пример прямого и сильного воздействия Пушкина. Можно предположить, что Лермонтов и сам воспринимал поэзию Шенье как исключительно себе близкую, а трагическую судьбу казненного — как один из возможных вариантов своей собственной. Но широко всем известная пушкинская элегия «Андрей Шенье», напечатанная с цензурными сокращениями в сборнике 1826 г., несомненно, явилась важным промежуточным звеном в усвоении Лермонтовым традиции французского поэта. Важно и то, что в памяти современников в 1830 г. еще свеж был политический процесс о распространении отрывка из пушкинской элегии с надписью «На 14-ое декабря». Имя Шенье используется Лермонтовым в пушкинском «ключе» как мифологема, символизирующая настроения эпохи.

Название «Из Андрея Шенье» так же, как и в случае с «Веселым часом» — *игровое*: предлог «из» должен был наводить читателя на мысль о *переводе* или *переложении* текста. Однако такого стихотворения у Шенье нет, это оригинальное произведение Лермонтова, впитавшее традицию француза и пушкинскую рецепцию этой традиции. Рисуя Шенье «изнутри», Лермонтов, как и Пушкин, выразил собственное умонастрое-

ние и владевшее им провиденциальное предчувствие собственной ранней гибели. Позже в русле подобного восприятия он воссоздаст образ Шенье в поэме «Сашка» (1839):

Напрасно!.. Ты прошел кровавый путь,
 Не отомстив, и творческую грудь
 Ни стих язвительный, ни смех холодной
 Не посетил — и ты погиб бесплодно... (4, 71).

В этих строках, может быть, таилась мысль, что сам автор «язвительным стихом» сумел «отомстить» за трагическую гибель *Учителя*¹⁵. Л. Я. Гинзбург полагала, что образ казненного француза присутствует и в «Смерти поэта». По ее мнению, слова «Поэт неведомый, но милый, / Воспетый им с такою чудной силой...» относятся не к Ленскому, а к Шенье¹⁶. Мы разделяем ее гипотезу, но с одной поправкой: лермонтовская «игровая» стратегия была ориентирована, думается, на возможность двойного прочтения; в его время полагали — *Шенье*, в наше — *Ленский* (ЛиФЛ, глава 3).

Лермонтову, как и Пушкину, близка трактовка Шенье категории памяти и воспоминания; обоим понятна жажда французского лирика «перелистать» свою жизнь, мужественно, без колебаний «обнажить» слабость и противоречивость души. Пушкин в «Воспоминании» в духе Шенье принимает на себя ответственность за «пережитое»:

И с отвращением читая жизнь мою
 Я трепещу и проклиною,
 И горько жалуясь, и горько слезы лью,
 Но строк печальных не смываю (III, 102).

Лермонтов в стихотворении «Из Андрея Шенье», сливая тему борьбы («... Я грудью шел вперед, я жертвовал собой ...») и тему верности чувства, заставляет лирического героя не щадить себя, подобно Пушкину и Шенье; критическая авторефлексия, думается, в соответствии с «игровой» стратегией автора выполняет и функцию «камуфляжа»:

Хоть много причинил я обществу вреда,
 Но верен был тебе всегда, мой друг, всегда;
 В уединении, среди толпы мятежной,
 Я все тебя любил и все любил так нежно (1, 313).

Так же, как во многих элегиях Шенье («Неера», «Молодая терантинка», тюремная лирика), как в «Андрей Шенье» Пушкина, в юношеском стихотворении Лермонтова звучит мотив предчувствия преждевременной смерти:

За дело общее, быть может, я паду,
Иль жизнь в изгнании бесплодно проведу;
Быть может, клеветой лукавой пораженный,
Пред миром и тобой врагами униженный,
Я не снесу стыдом сплетаемый венец
И сам себе сыщу безвременный конец... (1, 313).

С этим мотивом связаны многие стихотворения Лермонтова 1830 — 1831 гг. («К ***», «Настанет день, и миром осужденный», «Когда твой друг с пророческой тоскою...», «Эпитафия» и др.). Позже он модифицируется в другой мотив, также детально разработанный Шенье, — мотив тюрьмы и неволи. Лермонтовские стихотворения «тюремного цикла» («Сосед» — 1837, «Соседка» — 1840), генетически связаны с элегией А. Шенье «Молодая узница» (1794), весьма популярной в России (подражание В. А. Жуковского «Узник», 1819, перевод И. Козлова 1826 г.); прямые переклички с нею есть и в пушкинской элегии.

С традицией А. Шенье перекликаются и другие мотивы в поэзии Лермонтова. Возможно, его стихотворение «К Нэере» (1831) с пожеланием ранней смерти юной героине является своеобразным откликом на жалобы Нэеры в одноименной элегии француза. Со стихотворением А. Шенье «Лиды» (“Lida”), известным в России по вольным переводам И. Козлова («Ко мне, стрелок младой...», 1827) и А. Г. Ротчева («Песня вакханки», 1829), в какой-то мере связано стихотворение Лермонтова «Склонись ко мне, красавец молодой...» (1832). Однако тему А. Шенье — любовь вакханки к равнодушному юноше — он кардинально изменяет. Перенеся монолог в современность, осложнив его социально и психологически, Лермонтов заметно обогащает тему, внося ноту сочувствия к «падшей» женщине. Дальнейшее развитие этот мотив получит в его самом антиханжеском произведении, поэме «Сашка». Как уже отмечалось, в поэме обрисован и сам Шенье, две темы как бы органически сплелись. Пушкина подобный поворот в разработке темы «свободной любви» не привлекал. Его интересовал дру-

гой аспект — супружеская неверность. Он первым среди русских писателей коснулся в жанре светской повести адюльтера, перенеся мотив на русскую почву (см.: *Вольперт*. Пушкин в роли Пушкина С. 281–292; см. также ПиФЛ, раздел 1, часть 2, глава 10). Его опыт, как и опыт французских психологов (Стендаль, Бальзак, Жорж Санд), оказался весьма важным для Лермонтова. Пушкин исследует тему на примере дворянской семьи, Лермонтов в «Сашке» идет дальше, он смеет изобразить в иронической поэме «свободное» чувство уличной «жрицы», *дарящей* любовь, но ее не *продающей*.

Творчество Шенье значимо для Лермонтова не только тематически, но и с точки зрения поэтики: в политической оде француза впервые в европейской поэзии значение приобретает сочетание сатиры и элегии. В России к поэтике свободной «переплавки» разнообразных мотивов, тем и интонаций впервые прибегнул Пушкин в «Андрее Шенье». Эстетическую находку Пушкина, связав ее с А. Шенье, перенял Лермонтов в пьесе «Из Андрея Шенье». Л. М. Аринштейн, автор статьи об этом стихотворении в «ЛЭ», игрового оттенка названия не замечает, но смысл его раскрывает точно: «... именно эту ситуацию — предсмертный монолог поэта перед казнью, объединяющий гражданские и интимные чувства, Лермонтов связывал с именем Шенье, чем и объясняется заглавие стихотворения»¹⁷.

Уже в первый период намечается интерес Лермонтова к французским романтикам: их «бунт» против классиков ему импонирует. Во втором периоде генетическая связь с французской традицией структурно значима для дальнейшей идейной и художественной эволюции поэта. Из всех французских романтиков наибольший интерес для него представляет Гюго, особенно его новаторская драматургическая эстетика. В то время, как Пушкин к ней в достаточной степени индифферентен, в ранних пьесах Лермонтова она находит практический отклик. Следы сходства первой законченной трагедии Лермонтова «Испанцы» (лето–осень 1830 г.) с драмой Гюго «Эрнани» (“Hernani”, февраль 1830 г.) многочисленны: они заметны в построении образов героев-бунтарей (Эрнани, Фернандо), в структуре эмоциональной атмосферы обеих пьес, в пафосе демократизма и свободолюбия.

Гюго-поэт также представляет живой интерес для Лермонтова. В то время как Пушкин воспринимает стиль главы французских романтиков как напыщенный («важный», хотя и «натянутый» Гюго), младшему поэту опыт француза важен, особенно в трактовке столь для Лермонтова интересной восточной темы. Романтическим настроениям русского поэта созвучен сборник Гюго «Восточные мотивы» (“*Les Orientales*”, 1829)¹⁸ и особенно предисловие к нему, в котором обосновывалось увлечение Востоком в новейшем искусстве. Французская модификация пристрастия к Востоку столь почитаемого Лермонтовым Байрона неожиданно оказалась притягательнее интерпретации самого создателя жанра восточной поэмы.

Следы воздействия традиции Гюго ощущаются и в ранней прозе Лермонтова. Интерес французской «неистойвой словесности» к историческим сюжетам, социальным конфликтам, требованию правдоподобия страстей нашли отражение в «Вадиме» (1833–1834), где безобразный трагический герой в чем-то сходен с Квазимодо. Как и французские романтики, Лермонтов стремится противопоставить некоторой прямолинейности Вальтера Скотта в изображении душевной жизни углубленный психологизм, а его эпической медлительности — убыстренный, нервный, сжатый стиль. Многие особенности поэтики «Вадима» (повышенная живописность, контрасты, нагромождение «ужасов») были характерны не только для стилистической манеры Гюго, но и для многих других представителей французской «неистойвой словесности». Пушкину такая стилевая манера решительно не импонировала и представлялись верхом безвкусицы. У Лермонтова подобный настрой заметен уже в «Панораме Москвы», написанной, по-видимому, под впечатлением главы из «Собора Парижской богородицы» (“*Notre-Dame de Paris*”, 1831) — «Париж с птичьего полета». Можно предположить, что опосредованно «Панорама Москвы» связана с Пушкиным, отрывок создан как бы в споре с ним: Лермонтов решительно не «принимал» холодный бюрократический Петербург и всякий раз стремился продемонстрировать восхищенное предпочтение «первопрестольной» (например, прославляющие Москву блистательные поэтические строки в «Сашке»). Таким образом, в первый период Лермонтов как бы проходит у Гюго, поэта, прозаика, драматурга, определен-

ный «курс учебы», но после 1836 г., по мере усиления реалистических тенденций в творчестве Лермонтова, его связь с традицией Гюго постепенно ослабевает.

Во второй период творческие связи Лермонтова с французской литературой расширяются и углубляются. Поэт, как и прежде, сочувствует борьбе прогрессивных романтиков с политическими и эстетическими консерваторами, но его позиция усложняется. Характерно его отношение к Шатобриану. При общем для обоих писателей руссоистском противопоставлении гармонической природы дисгармонии человеческих страстей, многие произведения Лермонтова («Исповедь», «Испанцы», «Вадим», «Мцыри» и др.) содержат скрытую полемику с проповедуемыми Шатобрианом идеями смирения, поэтизацией христианского мученичества и монастырского служения.

Хотя его отношение к французскому романтику не претерпело существенной эволюции, как это случилось в тридцатые годы с Пушкиным, все же одно эстетическое «открытие» Шатобриана для Лермонтова, как и для Пушкина, оказалось чрезвычайно важным — создание образа «героя века». По характеристике Пушкина, «учитель всего пишущего поколения» (XII, 145) Шатобриан воспринимался современниками как создатель типа «лишнего человека». Именно он еще до Байрона в повести «Рене» (“René”, 1802) нарисовал впервые образ «героя века», разочарованного эгоцентриста, поглощенного рефлексией, не умеющего любить и приносить счастье. Эстетическая «находка» Шатобриана пришлась ко времени. Сначала ее подхватил Байрон (однако его героям «<...> незнакома разъедающая рефлексия»¹⁹), а позже — французские романтики, исследующие «болезнь века» (Сенанкур, Констан, Мюссе). Отдаленным литературным потомком Рене выступит позже создающий свой дневник Печорин.

Значительно также воздействие в этот период на Лермонтова, как уже отмечалось, школы *французского байронизма*. Творческое переосмысление французскими романтиками присущих поэзии Байрона антитез добра и зла, знания и слепой веры, покорности и бунта, воспринимается Лермонтовым как конструктивное и близкое. Поэтому столь существенно воздействие на Лермонтова А. де Виньи. При создании «Демона» он отталкивается от поэмы Виньи «Элоа, или Сестра анге-

лов» (A. de Vigny "Eloa, ou la Sœur des anges", 1824), посвященной теме любви девы-ангела к Люциферу. Мольбой о сострадании Люцифер увлекает Элоа, соблазняет ее и губит, торжествуя над богом. В ранних редакциях «Демона» близость к «Элоа» проявляется не только в сюжетно-текстуальных совпадениях, но и в трактовке образа духа зла. Однако Сатана у Виньи лишен интеллектуального обаяния, он отнюдь не «дух познания», не «царь свободы», не носитель философского трагизма. При внешней красоте внутренне он пуст и соблазняет беззаветно любящую его Элоа дешевой игрой. Интерпретация представителем французского байронизма оказалась ближе Лермонтову, чем трактовка самого создателя образа Люцифера. Последнее вполне понятно: француз включил в разработку темы столь важный для Лермонтова мотив могучей любовной страсти. Однако он ищет «свое» решение темы. По воспоминаниям А. П. Шан-Гирея, на его совет, чтобы Демон прямо устремился погубить душу Тамары, Лермонтов ответил: «План твой недурен, только сильно смахивает на Элоу...»²⁰. Первый исследователь темы «"Демон" — "Элоа"» Н. П. Дашкевич глубоко и интересно описал преемственную связь, раскрыв диалектику постепенного «отхода» Лермонтова от замысла Виньи: «При последовательных обработках поэмы <...> Демон приобретал все более и более поэтической красоты, да и возлюбленная Демона <...> становилась все выше и выше в своей духовной организации»²¹. Пушкина, как известно, также привлекал образ Демона, но не в трактовке Байрона и его французских почитателей, а скорее в интерпретации Гете. Лермонтов, разумеется, знал пушкинские стихотворения «Демон» и «Ангел», они стали своеобразным *промежуточным звеном* в цепи усвоения им англо-немецко-французской традиции в изображении Сатаны.

Важно в этот период и воздействие А. де Мюссе. Сочетание лиризма и иронии, мотивы бунтарства и одиночества, характерные для французского поэта, близки Лермонтову. Самый талантливый из французских поэтов 1820–1840-х гг., Мюссе в тридцатые годы создает истинные шедевры лирической поэзии, и можно предположить, что они оказали благотворное воздействие на позднюю лирику Лермонтова. Пушкин также испытывает близость к Мюссе, в болдинскую осень он посвя-

тил его первому сборнику «Сказки Испании и Италии» восторженную заметку (см.: *Вольперт*. Пушкин в роли Пушкина. С. 190–202; ПиФЛ, раздел 1, часть 1, глава 8). С точки зрения генезиса жанра «болтливой» поэмы в парадигме «Байрон — Пушкин — Мюссе — Лермонтов» соотношения достаточно сложны. Лермонтову, думается, были известны «Беппо», «Граф Нулин», «Домик в Коломне», «Мардош», «Намуна», и, как можно предположить, для создания юнкерских поэм и «Сашки» весь этот ряд имел существенное значение; однако европейские поэмы должны были восприниматься Лермонтовым через призму пушкинских шуточных пародийных поэм.

Воздействие французской традиции заметно и в драматургии Лермонтова этого периода. Ему, как и Пушкину, близка разрабатываемая французскими романтиками тема карточной игры. Возможно, на замысел «Маскарада» (1835) повлияла мелодрама В. Дюканжа «Тридцать лет, или жизнь игрока» (V. Ducange, “Trente ans, ou la vie d’un joueur”, 1827), являвшаяся переработкой комедии Ж. Реньяра «Игрок» (J. Regnard, “Le Joueur”, 1696). Пьесу Дюканжа в переводе Ф. Ф. Кокошкина (музыка А. Н. Верстовского) Лермонтов видел в 1829 г. на сцене Большого театра в Петербурге (письмо М. А. Шан-Гирей весной 1829; 6, 406). В «Маскараде» есть некоторые черты сюжетного сходства с пьесой Дюканжа (в обеих действие начинается в игорном доме, герои-искусители, Казарин и Вернер, вовлекают в картежную игру и губят протагонистов (Жоржа, Арбенина). Однако романтическая драма Лермонтова с философски разработанной коллизией добра и зла, мощной критикой света, могучим героем, по умонастроению близким автору, существенно отлична от неглубокой мелодрамы Дюканжа. Важно и различие в композиции, у Лермонтова она много сложнее: в «Маскараде» механизм интриги, направленной против героя, держится на пяти персонажах, движимых разными мотивами. В его пьесе образ «адского» злодея как бы раздваивается (Казарин и Арбенин), отчетливей звучит мотив бесправия женщины и семейного деспотизма (тема ревности у французского драматурга едва затронута).

Идейная структура «Маскарада» связана и с традицией Жорж Санд. В отличие от Пушкина, позволившего себе пренебрежительное высказывание о писательнице, Лермонтов

сочувствует феминистской концепции Жорж Санд, знает тексты ее романов начала 30-ых гг. В пьесе, как и в других произведениях Лермонтова, своеобразно переосмыслены антитезы, столь характерные для Жорж Санд и французских утопистов: ханжеская мораль и незаконная любовь, «святыня брака» и независимое чувство, семейный деспотизм и бесправие женщины. В монологе баронессы Штраль о положении женщины в светском обществе имя писательницы прямо названо: «Жорж Санд почти что прав ...» (6, 317). В словах баронессы отчетливо звучат феминистские идеи: женщина — «игрушка для страстей, предназначена в продажу выгодам» (6, 317). Пушкина в творчестве Жорж Санд, в первую очередь, интересовали социальные идеи. В момент работы над «Дубровским» актуальность приобрел для него первый «сельский» роман писательницы «Валентина»²².

Сходно с исканиями французских романтиков в этот период развивается и проза Лермонтова. Выработка позиции «всеведущего» автора, усложненная структура образа, углубленный психологизм — все этапы на пути овладения реалистическим методом, характерные для французов, свойственны и ему. Особенно важна французская литературная традиция для Лермонтова в момент создания переломного произведения — «Княгиня Лиговская». Генезис романа связан не только с опытом русских писателей — Пушкина, Гоголя, Одоевского, но и французских — Стендаля, Бальзака, Жорж Санд, Карра.

Стендаль с его неприятием общественного климата эпохи, пафосом объективного исследования жизни, стремлением проникнуть в глубины человеческой души, с его страстными и думающими героями, мог дать в момент перелома Лермонтову больше, чем какой-либо другой французский писатель. Сходство «Княгини Лиговской» с «Красным и черным» в восприятии общественно-политической обстановки эпохи, в трактовке характерных тем и мотивов, в специфике иронии. При разработке антитезы «блестящий офицер — бедный чиновник», доминирующее значение в обоих произведениях приобретают мотивы «рысака», («коляски») и дуэли (ЛиФЛ, глава 7). В данном случае соотнесенность Лермонтова со Стендалем и Пушкиным, с восхищением отозвавшимся о «Красном и черном» («...я от него в восторге»; XIV, 166), многоуровневая и

сложная. Пушкинский психологический метод складывался без влияния Стендаля (см.: ПиФЛ, раздел 1, часть 2), при чем на типологическую общность, связывающую прозаиков, накладывалось генетическое воздействие. Все это вместе в чем-то определило специфику пушкинской манеры, и, хотя углубленный аналитический психологизм лермонтовской прозы заметно отличается от «неброского» психологизма Пушкина, все же, как можно предположить, усвоение старшим поэтом достижений Стендаля опосредованным образом сказалось и на прозе Лермонтова.

Для структуры «Княгини Лиговской» важна также поэтика Бальзака. В противоположность Пушкину, негативно воспринимавшему стиль француза («манерность» — XV, 38), Лермонтов ощущает творческую близость к автору «Человеческой комедии». Бальзак — один из немногих французских писателей, реминисценции из которых поэт ввел в художественный текст (ироническое сопоставление Печорина с бальзаковской 30-летней кокеткой «после утомительного бала» — VI, 243). Лермонтов использует свойственные Бальзаку приемы психологической прозы (воссоздание мыслей любящей женщины в «Княжне Мэри», раскрытие механизмов светского заговора в «Журнале Печорина»), поэтику фантастики обыденного («Штосс») и «Шагреневая кожа» (“La peau de chagrin”, 1831). С Бальзаком Лермонтова сближают также урбанистские мотивы, внимание к теме денег, социального неравенства, приемы изображения нищеты, физиологических подробностей, способы обрисовки чиновника, мечтающего разбогатеть («Княгиня Лиговская»). Исследователи отмечали сходство в изображении крестьянского восстания в «Вадиме» и «Шуанах» (“Les Chuans ou la Bretagne en 1799”, 1829).

Как нам представляется, «Княгиня Лиговская» впитала и традицию Альфонса Карра. Можно предположить, что его роман «Под липами» (A. Karr, “Sous les tilleuls”, 1832), заслуживший в 1832 г. высокую оценку Пушкина («... в его романе чувствуется талант»; XV, 38), оказал воздействие на Лермонтова. Весной 1840 г. в записке с гауптвахты С. А. Соболевскому он просит срочно прислать ему именно этот роман. Специфика автобиографизма (предательство в любви, героиня предпочитает

деньги чувству), доминирующий мотив мести, антиханжеская направленность сближают оба произведения (ЛиФЛ, глава 4).

Наивысший расцвет творчества Лермонтова — последний период — характеризуется преодолением субъективности и ограниченности романтического метода. Стремление создать прозу значительную, исполненную мысли, глубоких философских и социальных обобщений, характерное для магистральной линии прогрессивной литературы Франции, находит воплощение в «Герое нашего времени». Создавая типологический образ «сына времени», связав тем самым свой роман с произведениями Шатобриана, Сенанкура, Констана, Мюссе, Лермонтов ввел Печорина в галерею «лишних людей», страдающих «болезнью века». У героя Лермонтова отличий от французских литературных «собратьев» много, но в главном есть сходство: все они стремятся познать себя, все они рефлектируют, все страдают.

Для «Героя нашего времени» существенное значение имела традиция Мюссе. Во второй главе романа «Исповедь сына века» (A. de Musset, “La confession d’un enfant du siècle”, 1836) писатель предложил философское осмысление трагической судьбы поколения посленаполеоновской эпохи и главным героем книги вывел еще одного литературного «потомка» шатобриановского Рене, рефлектирующего юношу, эгоцентриста, страдающего «болезнью века» и с предельной откровенностью анализирующего свои поступки. Можно предположить, что Лермонтов, стремясь к философской обобщенности, в названии произведения Мюссе нашел нечто для себя важное. Примечательно, что первоначальное заглавие лермонтовского романа — «Один из героев начала века» — еще больше перекликалось с названием Мюссе (его буквальный перевод — «Исповедь дитяти века»). А. Дюма назвал Печорина «братом “сына века”»²³. Не исключено, что исповедальная форма французского романа подсказала Лермонтову идею сделать доминирующей частью книги дневник Печорина²⁴. В предисловии Лермонтова к роману, в мыслях о «недугах» поколения и «лекарствах» против них, Б. М. Эйхенбаум видел скрытую полемику с Мюссе, который своей книгой надеялся помочь выздоровлению от «болезни». Лермонтов не претендовал на такую

роль и свою задачу определял более пессимистически: «... болезнь указана, а как ее излечить — это уж бог знает!» (6, 203).

Образ Печорина несет следы воздействия Мериме. В протагонисте Лермонтова есть общее с героями новелл Мериме «Этрусская ваза» (“Le Vase étrusque”, 1832) и «Двойная ошибка» (“La Double Méprise”, 1833) Сен-Прэ и Дарси. Автобиографизм, стремление к объективации повествования (введение образа рассказчика), стилевая манера (сдержанный, ироничный, суховатый стиль) роднят роман Лермонтова со *светскими новеллами* Мериме, а интерпретация руссоистской антитезы «природа — цивилизация» (отказ от образа «идеального дикаря») и стремление к раскрытию национальной самобытности «человека природы» — с *экзотическими* (Казбич, Бэла, Кармен, Матео Фальконе). Как и в случае со Стендалем, лермонтовская рецепция Мериме весьма близка пушкинской (старший поэт, в отличие от младшего, обоих французских прозаиков с похвалой упомянул). Эстетические «открытия» Мериме (ироническая интерпретация штампов романтизма, поэтика автобиографизма, функция образа рассказчика), как можно предположить, воспринимались Лермонтовым и сами по себе и через призму творчества Пушкина («Повести Белкина», «Евгений Онегин»). Примечательно, что самого Лермонтова Мериме воспринимал в сравнении с Пушкиным («Лермонтов почти столь же велик»²⁵). Думается, помогая И. С. Тургеневу переводить на французский язык «Мцыри», Мериме в качестве стилового камертона использовал собственные переводы Пушкина на французский язык²⁶.

Значительно и воздействие на «Героя нашего времени» позднего творчества Виньи-прозаика. Лермонтоведы находили в замысле «Бэлы» влияние рассказа «Лоретта, или Красная печать» из сборника Виньи «Неволя и величие солдата» (“Servitude et Grandeur militaires”, 1835). В нем простодушный старый воин, в котором видят сходство с Максимом Максимычем, рассказывает историю трагической любви юноши и девушки. По приказу Конвента он вынужден был юношу казнить, а его обезумевшую от горя возлюбленную с этого времени возить повсюду за собой. Действительно, в стиле «Бэлы» есть общее со сдержанной, суховатой манерой Виньи, а в структуре образа честного, гуманного служаки много черт, характерных

для Максима Максимыча. Этот сборник — высшее достижение Виньи-прозаика, овладевающего реалистической поэтикой. Пушкин об этой книге свидетельств не оставил. Его общая оценка прозы Виньи была негативной, исторический роман «Сэн-Мар» (“Cinq-Mars”, 1826) вызвал его раздражение, он подверг суровой критике фальшь в изображении французом исторических лиц (прежде всего — Мильтона). Лермонтов в большей степени сумел оценить близкую собственной творческую эволюцию Виньи.

Для интеллектуально-философской атмосферы «Героя нашего времени» важны также идеи Монтеня. Великий скептик относится к тем французским писателям, которых Лермонтов не упоминает, но генетическая связь поэта с их творчеством не вызывает сомнения. Существенно, что и Пушкин хорошо знал «Опыты» Монтеня, читал их в свободном переводе С. Волкова (1762), несколько раз его упомянул, позитивно характеризуя весьма привлекавшую его манеру «свободной болтовни». Для Лермонтова существенны идеи относительности истины, категорий добра и зла, что не мешает поэту вести с Монтенем подспудный спор (его ироническая оценка «услужливой астрологии» в «Фаталисте», недоверие к идее «предопределения»). По мироощущению Печорин причисляет себя к разряду людей, к которым относил себя и Монтень, «вносящих в мир смуту», «имеющих правило ничего не отвергать решительно и ничему не верить слепо» (6, 347). Как и Монтень, он чрезвычайно высоко ставит категорию сомнения: «Я люблю сомневаться во всем» (6, 347). В целом для Лермонтова важна продолженная и углубленная Монтенем «традиция философской школы скептицизма в трактовке гуманистического индивидуализма»²⁷.

Реалистические тенденции определили характер усвоения Лермонтовым французской литературной традиции и в поэзии. Развенчание романтического культа демонизма в поэмах «Сашка» и «Сказка для детей» нашло отражение в образе «нечинового» черта.

В романе Лесажа «Хромой бес» (“Le Diable boiteux”, 1707) Асмодей, обладающий способностью незаметно проникать в жилища, проносит героя над Мадридом, показывая ему тайную жизнь людей. Герой Лесажа — бес мелкий, «нечиновй»,

именно он, маленький, уродливый черт, а не красавчик-Амур «заведует», по Лесажу, любовью на земле. Реминисценции из «Хромого беса» встречаются в «Сашке» и в «Сказке для детей»:

Вы знаете для музы и поэта,
 Как для хромого беса, каждый дом
 Имеет вход особый; ни секрета,
 Ни запрещенья нет для нас ни в чем... (4, 45).

В шуточных поэмах образ черта несет заряд автоиронии, связанной с развенчанием излюбленного героя лермонтовской фантазии — романтического Демона. В «Сказке для детей», где бес рассказывает, как он, пролетая над городом, зрит «страшных тайн везде печальный ряд», образ Демона как бы «сливается» с хрым чертом Лесажа:

То был ли сам великий Сатана,
 Иль мелкий бес из самых нечиновных,
 Которых дружба людям так нужна
 Для тайных дел, семейных и любовных (4, 173).

Еще одну модификацию, на этот раз в духе Гете, претерпевает этот образ в поэме «Сашка»:

Домашний дух (по-русски домовый),
 Как Мефистофель, быстрый и послушный,
 Он исполнял безмолвно, равнодушно,
 Добро и зло. Ему была закон
 Лишь воля господина ... (4, 91).

Некоторые темы и образы, заимствованные у французских поэтов (Арно, Лагарп, Гюго и др.), ставшие для Лермонтова «сквозными» и оригинально им переосмысленные, получают в последний период совершенное поэтическое воплощение. С поэзией А. Арно, члена Французской Академии, изгнанного после «ста дней» из Франции, Лермонтова связал мотив, выраженный в получившей в России широкую известность романтической элегии «Листок» (A. Arnault "La Feuille", 1815), которая толковалась как выражение чувств политического изгнанника. Пушкин особо выделил элегию в поэтическом творчестве Арно, наградив лестной характеристикой. В России ее переводили В. Л. Пушкин, В. А. Жуковский, Д. В. Давыдов и др. Наваянный элегией Арно образ листка, гонимого бурей, про-

ходит через поэзию Лермонтова как один из ее лейтмотивов: «Портреты», «К***» («Дай руку мне...»); «Аул Бастунджи» (гл.1, XL); «Демон» (ред. 1833–1834); «Мцыри». Наиболее полно он воплощен в стихотворении «Листок» («Дубовый листок оторвался от ветки родимой...», 1841). Как и Арно, гонимому бурей листку поэт придает автобиографический характер. Включив мотив изгнанничества, Лермонтов заметно расширяет семантическое поле стихотворения Арно и обогащает его аллегорическим планом (образ «чинары»).

Оригинально переплавлена Лермонтовым и поэтическая традиция А. Карра. Весной и летом 1841 г. существенное значение для поэта приобретает мотив посмертной любви. Стихотворение Карра «Влюбленный мертвец» (“Le Mort amoureux”, 1839 г.), опубликованное в сатирическом журнале «Осы» в 1841 г., возможно, стало одним из творческих импульсов для развития темы всепроникающей связи любви и смерти, которая в том или ином виде намечена во многих стихах Лермонтова («Сон», 1841; перевод из Гейне «Они любили друг друга...»; «Выхожу один я на дорогу...» и др.). В. Э. Вацуро отметил связь стихотворений Карра и Лермонтова с последним прозаическим произведением Лермонтова — незаконченной повестью «Штос»²⁸. С. Штейн первым высказал предположение, что лермонтовское стихотворение «Любовь мертвеца» (март 1841 г.) написано по мотивам «Влюбленного мертвеца» Карра²⁹. Поскольку это стихотворение найти нелегко, предлагаем его в переводе Н. П. Грекова:

Мне грудь земля во тьме могилы
Уж не гнетет,
Меня давно уж голос милый
К себе зовет.

Передо мной уже сияя
Льет солнце свет:
И в небе ангелы, летая,
Мне шлют привет.

Но все храню земную страсть я
И не таю,
Что без любви ее нет счастья
Мне и в раю.

И говорю творцу, чтоб все мое
 Блаженство рая,
 Все счастье здешнего покоя
 Он отдал ей.

Поначалу из-за хронологической атрибуции (пьеса Карра опубликована *после* создания Лермонтовым его стихотворения) возникло сомнение в генетической связи обоих стихотворений, но в найденном впоследствии И. Л. Андрониковым альбоме М. А. Бартеновой рядом находятся список стихотворения Карра с датой 14 сентября 1839 г. и автограф стихотворения «Любовь мертвеца» с датой 1841 г.³⁰ Кстати заметим, мотив любви «из могилы» у Карра получил первоначально разработку в прозе, в романе «Под липами».

Вступив в своеобразную полемику с Карром, Лермонтов изменяет и обогащает идейно-тематический план его стихотворения. Готовности к самопожертвованию лирического героя Карра он противопоставляет жажду земной любви, вносит мотив ревности и кощунственного отказа: «...земные страсти он ценит выше райского блаженства»³¹:

Что мне сиянье божьей власти
 И рай святой?
 Я перенес земные страсти
 Туда с собой.
 Ласкаю я мечту родную
 Везде одну;
 Желаю, плачу и ревную
 Как в старину.

Для публицистической линии в лирике Лермонтова важна традиция А. Барбье, стихотворные сборники которого «Ямбы» (H. Barbier, “Iambes”, 1831), были весьма популярны в России 1830-х гг. В стихотворении «Плач» (“Il Pianto”, 1833) поэт, сочувствуя народу, завоевавшему победу в Июльской революции 1830 г., осуждает буржуазию, «украдшую» у него плоды успеха. Лермонтову близко восхищение Барбье французским народом. Он выразил его, обращаясь к Карлу X в раннем стихотворении «30 июля — (Париж) 1830 года»:

Ты мог быть лучшим королем,
 Ты не хотел. — Ты полагал —

Народ унижить под ярмом.
Но ты французов не узнал! (1, 287).

Лермонтову близки не только обличительный пафос, но и форма ямбических стихов Барбье (чередование 12- и 8-сложных строк). Однако он принимал французского поэта не безусловно. А. П. Шан-Гирей вспоминал, что Лермонтов, находясь на гауптвахте в марте 1840 г., читал «Ямбы» Барбье и они ему не нравились, за исключением одной строфы из стихотворения «Известность» (“La popularité”). За год до этого, в 1839 г. Лермонтов в качестве эпитафии к стихотворению «Не верь себе...» взял четыре строки из «Пролога» к «Ямбам». Примечательно, что он сделал в них на первый взгляд незначительное, а по существу важное изменение. В стихе “Que me font après tout les vulgaires abois / De tous ses charlatans...” («Что мне за дело в конце концов до вульгарного лая всех этих шарлатанов...») он заменил местоимение единственного числа “me” на множественное “nous” — “Que nous font...” («Что нам за дело...»). Инвектива в этом случае выражена не от лица автора: Лермонтов расширил общественный смысл строк, произнося их как бы от имени «толпы», отвергающей поэта-мечтателя, поглощенного лишь своими страданиями. В то же время стихотворение Лермонтова проникнуто свойственной Барбье непримиримостью по отношению к филистерам, равнодушным к поэзии. В пьесе «Не верь себе...» он использовал форму «ямбов» Барбье, несколько ее изменив (у него чередование 6-стопного и 4-стопного ямба). В дальнейшем поэзия Лермонтова послужила стилистическим «камertonом» для перевода Барбье на русский язык.

В последний период завершается и руссоистская линия в творчестве Лермонтова. Поэт отлично знает тексты Руссо, дважды упоминает его имя. Как и Пушкину, ему близка идея нравственного превосходства природы над цивилизацией. «Тихой и торжественной» природе, в которой все «свято и чисто» (6, 95), Лермонтов противопоставляет общественного человека, выдумавшего «свои законы» (6, 35), зараженного «развратом, ядом просвещения» («Измаил-Бей», ч. 1, гл. 12):

Жалкий человек!
Чего он хочет? Небо ясно,
Под небом места много всем,

Но беспрестанно и напрасно
Один враждует он — зачем? (2, 172).

Антитезы естественной свободы и установленного людьми заточения («Мцыри»), естественного и цивилизованного человека (Бэла — Печорин), гармоничной природы и мятущегося героя («Вадим», «Сашка») сближают взгляды Лермонтова с концепцией Руссо. Однако в свете последующего исторического опыта антиномии Руссо казались Лермонтову иногда наивными, а стиль декламационным и декоративным. Он, как и Пушкин, не принимает концепции «идеального» дикаря. Обдумывая замысел «Героя нашего времени», Лермонтов учитывал и опыт Руссо — создателя «Исповеди» (“Les Confessions”, 1766–1769). В предисловии к «Журналу Печорина» автор писал: «Исповедь Руссо имеет уже тот недостаток, что он читал ее своим друзьям» (6, 240). У Лермонтова Печорин ведет дневник для одного читателя, *самого себя*, и это важная характерологическая деталь, залог отсутствия фальши и позы. Стремясь усложнить руссоистскую концепцию культуры, Лермонтов обратился к байроновскому преломлению руссоизма; в дальнейшем его представления обогатились идеями *историзма*.

Если лермонтовская рецепция Руссо близка Пушкину, то по отношению к восприятию Вольтера между поэтами — существенное различие. Для Пушкина, прямо или косвенно упомянувшего великого просветителя 240 раз, «фернейский патриарх» — «гигант», «великан сей эпохи». Хотя отношение Лермонтова к Вольтеру сдержанное (в его позиции ощущается скрытое несогласие с Пушкиным), просветительский пафос свободомыслия и неприятия авторитетов ему близок. Как писал Н. П. Дашкевич, в его героях «воплотилось отчасти самосознание вольнодумца XVIII-го века, превозносившего мощь разума, Вольтеровский демонизм, гордая апофеоза воли человека»³². Лермонтов упомянул Вольтера всего два раза, но не следует забывать, что после 14 декабря 1825 г. имя просветителя в России негласно «табуировано». Первый раз — в «Маскараде» в реплике Казарина для обозначения крупного философа, объясняющего действительность:

Что ни толкуй Вольтер или Декарт
— Мир для меня — колода карт,
Жизнь банк... (5, 339).

Позднее, в «Сказке для детей» имя просветителя используется для характеристики екатерининского вельможи, пережившего свое время:

... томимый бессоницей
Собрание острых слов перебирал
Или читал Вольтера ... (4, 178).

Зная о запрете, Лермонтов сохранил имя Вольтера во всех редакциях «Маскарада» — не потому ли пьеса так и не прошла цензуры? Н. М. Сатин вспоминал, что при встрече с Белинским на Кавказе в 1837 г. Лермонтов, эпатируя собеседника, иронизировал над Вольтером: «<...> его ни в одном порядочном доме не взяли бы в гувернеры»³³. Высказывалось предположение (Н. Бродский, Л. Семенов, В. Кулешов³⁴), что Сатин за давностью времен (он писал «Воспоминания» в 1865 г., а опубликовал их в 1895 г.) приписал Лермонтову суждение Белинского, относившегося в период «примирения» к Вольтеру критически и отличающегося в 1837 г. известным «французоедством». Другие исследователи (Ю. Оксман, А. Попов) с этой гипотезой не согласились и выразили мнение, что Лермонтов имел в виду не Вольтера-просветителя, а политического дельца и апологета «просвещенного абсолютизма»³⁵, которого осуждал и Пушкин в статье «Вольтер», опубликованной в «Современнике» (1836). М. И. Гиллельсон в заметке «Сатин» в «ЛЭ» соглашается с Ю. Оксманом, подчеркивая при этом положительное отношение Лермонтова в 1837 г. к энциклопедистам. По этому вопросу нет ясности по сей день, дискуссия продолжается³⁶. А между тем понимание сути спора было бы немаловажным для выяснения общей оценки Лермонтовым французского Просвещения (напомним, что, по воспоминаниям Сатина, во время спора перед поэтом лежал томик Дидро).

* * *

Рецепция Лермонтовым французской литературы в конечном итоге предстает сложной и подвижной. Движение развивается в сторону более углубленного постижения поэтом французской словесности. Долгое время — дилетант (он не имел никакой серьезной «учебы», Благородный Пансион — не в счет, пребывание в нем было слишком кратким), но дилетант *гени-*

альный, Лермонтов проходит строгую «школу» французской литературы и к последнему периоду «дилетантизм» изживает.

Несколько негативных отзывов первого периода отнюдь не исчерпывают общей оценки Лермонтовым французской словесности. Только по сравнению с пушкинской рецепцией наше начальное утверждение может считаться корректным.

На самом деле достижения французской литературы были исключительно важны для Лермонтова. В этом отношении сопоставление с Байроном может многое прояснить. Именно во Франции произошло рождение столь важного для Лермонтова жанра — *исповедального романа*. Именно здесь был впервые создан образ героя времени, больного «болезнью века» (Байрон только «подхватил» это начинание). Именно французские романтики предложили интерпретацию столь важной для Лермонтова «восточной темы» в форме более ему близкой, чем у «изобретателя» жанра «восточной поэмы». Именно французы обогатили галерею «литературных чертей» образом «нечиновного» беса, способного показать жизнь во всей ее неприглядности. Именно последователи школы «французского байронизма» изобрели оригинальную разработку образа Люцифера, в чем-то даже более существенную для русского поэта, чем предложенную в «Каине» его создателем. Они включили в структуру образа столь важный для Лермонтова ракурс: мотив могучей любовной страсти. И даже в чисто человеческом плане, в лермонтовском романтическом мифе о мученике-поэте *француз* в конечном итоге, если и не вытеснил *англичанина*, то стал с ним вровень (подобную диалектику «пережил» и Пушкин). О Байроне как о личности Лермонтов в последний раз упомянет в начале тридцатых годов, а Андрею Шенье как своему alter ego посвятит глубоко личностный «тайный» цикл, который завершит в 1839 г.³⁷

Сопоставление с Байроном красноречиво, но помогает «высветить» лишь одну сторону проблемы. Для Лермонтова, как известно, наиболее важна во французской литературе психологическая традиция. Чтобы понять всю сложность ее усвоения поэтом, необходимо включить пушкинский опыт: рецепция Учителя в этом процессе — важное промежуточное звено. Оригинально и самобытно «переплавляя» французскую психологическую традицию, Пушкин овладевал искусством по-

стижения «внутреннего» человека, умением разгадывать «тайны сердца», мастерством построения сложного характера, т.е., всем тем, что станет бесценной «школой» для Лермонтова-психолога. Нельзя описать воздействие новелл Мериме на «Героя нашего времени» или шуточных поэм Мюссе на «Сашку», не включив регистра «Повестей Белкина» или «Графа Нулина». Какую бы проблематику ни выдвигали на первый план французы — современный Восток, суть «духа Зла» или проклятие нравственной «болезни века», — в ее усвоении пушкинский опыт приобретал для младшего поэта решающее значение. Б. В. Томашевский, маркируя своеобразную «иерархию» уровней рецепции как структурно важный феномен, с помощью счастливой метафоры (ее можно было бы распространить на все творчество Лермонтова) подвел итог: «После романа Пушкина уже исключалась возможность прямого «влияния» предшествующих героев <...> Онегин принял на себя болезнь своих предшественников»¹⁸.

Сложность рецепции Лермонтовым французской литературы, как нам представляется, невозможно было бы постичь без включения, условно говоря, *пушкинского прожектора*. Именно этот, ни с чем не сравнимый по значимости для Лермонтова луч, позволяет в конечном итоге «высветить» истинную оценку поэтом литературы Франции.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ По проблеме «Лермонтов и французская литература» см.: *Duchesne E. Lermontov sa vie et ses œuvres*. Paris, 1910; *Дюшен Э. Поэзия М. Ю. Лермонтова в ее отношении к русской и европейской литературам*. Казань, 1814 (в дальнейшем: *Дюшен*); *Родзевич С. И. Предшественники Печорина во французской литературе*. Казань, 1913 (в дальнейшем: *Родзевич*); *Дашкевич Н. П. Мотивы мировой поэзии в творчестве Лермонтова // Чтения в Историческом обществе Нестора-летописца*. СПб., 1882. Кн. 6. С. 231–252; *Дашкевич Н. П. Мотивы мировой поэзии в творчестве Лермонтова // Статьи по новой русской литературе*. П., 1914. С. 411–514 (в дальнейшем: *Дашкевич*); *Томашевский Б. В. Проза Лермонтова и западно-европейская литературная традиция // Литературное наследство*. Т. 43/44. С. 469–486, 496–507; *Федоров А. В. Творчество Лермонтова и западные литературы // Лит. наследство*.

Т. 43/44. С. 129–226; Федоров А. В. Лермонтов и литература его времени. Л., 1967 (в дальнейшем: Федоров); Михайлова Е. Н. Проза Лермонтова. М., 1957; Naumant E. La culture française en Russie. Paris, 1910. P. 389–391. Кийко Е. И. «Герой нашего времени» Лермонтова и психологическая традиция во французской литературе // Лермонтовский сборник. Л., 1985, С. 181–193; Вацу-ро В. Э. Лермонтов и Андре Шенье: К интерпретации одного стихотворения // Михаил Лермонтов. 1814–1989: Норвич. симпозиум. Нортфилд, 1992. С. 117–130; Вольперт Л. И. От «верной» жены к «неверной» (Пушкин, Лермонтов: французская психологическая традиция) // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. I (Новая серия). Тарту, 1994. С. 67–81; Ее же. Лермонтов и Стендаль («Княгиня Лиговская» и «Красное и черное») // Михаил Лермонтов. 1814–1989: Норвич. симпозиум. Нортфилд, 1992. С. 131–147; Ее же. «... Пришли мне с сим кучером “*Sous les tilleuls*”» (Лермонтов и Альфонс Карр) // Slavic Almanach Pretoria. 2003. Vol. 8. N 12. P. 66–81; Ее же. «Тайный» цикл Андрей Шенье в лирике Лермонтова // Тарханский вестник. 17. Пенза, 2004. С. 93–107 (в дальнейшем: Вольперт. «Тайный» цикл Андрей Шенье); Ее же. Лермонтов и Жорж Санд (К истокам русского литературного феминизма) // Лермонтовское наследие в самосознании XXI столетия. Пенза, 2004. С. 70–76.

² Шан-Гирей А. П. Воспоминания // М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. Пенза, 1960. С. 37 (в дальнейшем: Шан-Гирей А. П.).

³ Цит. по: Федоров. С. 306.

⁴ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. М.; Л.: Изд. АН СССР, 1937–1959. Т. 1. С. 95 (в дальнейшем сноска на это издание даются в тексте статьи, римская цифра означает том, арабская — страницу).

⁵ Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 6 т. М.; Л., 1954–1957. Т. 2. С. 236. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием тома и страницы.

⁶ Gresset J.-M. Le Méchant. Paris, 1835. P. 19.

⁷ Федоров. С. 337.

⁸ См.: Вольперт Л. И. Пушкин в роли Пушкина: Творческая игра по моделям французской литературы. Пушкин и Стендаль. М., 1998. С. 9–32 (в дальнейшем: Вольперт. Пушкин в роли Пушкина). См. также: Вольперт Л. И. Русско-французские литературные связи конца XVIII – первой половины XIX в. Пушкин и французская литература (сокращ. — ПиФЛ). Лермонтов и французская литература (сокращ. — ЛиФЛ). Электронная монография: <http://www.ruthenia.ru/volpert/intro.htm> или <http://lepo.it.da.ut.ut.ee/~lar2/>

- (ПиФЛ, раздел 1, часть 1, глава 1). В дальнейшем сноски на это издание даются в тексте статьи в скобках.
- ⁹ См.: *Глассе А.* Лермонтов и Е. А. Сушкова // М. Ю. Лермонтов: Исслед. и мат. Л., 1979. С. 102.
- ¹⁰ *Сушкова Е. А.* Записки. Л., 1928. С. 209—210.
- ¹¹ О романе Деборд-Вальмор см.: *Глассе А.* Указ. соч.
- ¹² *Эткинд Е. Г.* Божественный Глагол: Пушкин, прочитанный в России и во Франции. М., 1999. С. 525.
- ¹³ Существует гипотеза о сомнительности авторства Пушкина. См.: *Немировский И. В.* Творчество Пушкина и проблема публичного поведения поэта. СПб., 2003. С. 281—288.
- ¹⁴ *Федоров. С.* 338—342; *Stremoukhoff D.* André Chénier en Russie // *Revue de littérature comparée.* Paris, 1957. N 4. P. 529—549.
- ¹⁵ См.: *Вольперт.* «Тайный» цикл *Андрей Шенье.* С. 93—107.
- ¹⁶ *Гинзбург Л. Я.* К анализу стихотворения Лермонтова «Смерть поэта» // *Slavia.* 1930, Рос. 9. Šeč. 1. S. 85—102. См. также: *Вольперт:* «Тайный» цикл *Андрей Шенье.* С. 100—101.
- ¹⁷ Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 182 (в дальнейшем: ЛЭ).
- ¹⁸ *Родзевич. С.* 6.
- ¹⁹ См.: *Дюшен. С.* 131—140.
- ²⁰ *Шан-Гирей А. П.* С. 26.
- ²¹ *Дашкевич. С.* 502.
- ²² См.: *Томашевский Б. В.* «Дубровский» и социальный роман Жорж Санд // Пушкин и Франция. Л., 1960. С. 404—422.
- ²³ *Dumas A.* Impressions de voyage en Russie. Paris, 1862. V. 7. P. 117.
- ²⁴ См.: *Дикман М. И.* Мюссе // ЛЭ. С. 328.
- ²⁵ *Mérimée P.* Oeuvres complètes. Etudes de la littérature russe Paris, 1931. T. 1. P. LXXXL.
- ²⁶ *Тургенев И. С.* Предисловие к французскому переводу «Мцыри» // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. М.; Л., 1968. Т. 15. С. 90—91.
- ²⁷ *Головкин В. М.* «Опыты «Монтеня как один из источников романа Ю. М. Лермонтова «Герой нашего времени» // М. Ю. Лермонтов: Проблемы изучения и преподавания. Ставрополь, 1994. С. 28—34.
- ²⁸ *Вацуро В. Э.* Последняя повесть Лермонтова // М. Ю. Лермонтов: Исслед. и мат. Л., 1979. С. 232.
- ²⁹ *Штейн С.* «Любовь мертвеца» у Лермонтова и Альфонса Карра // Известия ОРЯС АН. 1916. Т. 21. Кн. 1. С. 38—47.
- ³⁰ *Андроников И.* Исследования и находки. М., 1967. С. 469—472.
- ³¹ *Розанов И.* Литературные репутации. М., 1990. С. 206.
- ³² *Дашкевич. С.* 474.
- ³³ *Сатин Н. М.* Отрывки из воспоминаний // М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1972. С. 202.

- ³⁴ *Бродский Н.* Лермонтов и Белинский на Кавказе в 1837 г. // Лит. наследство. Т. 45/46. С. 730–740; *Семенов Л. П.* Лермонтов на Кавказе. Пятигорск, 1939. С. 70.
- ³⁵ *Попов А.* Лермонтов на Кавказе. Ставрополь, 1954. С. 64–65.
- ³⁶ *Кулешов В. И.* К вопросу о достоверности «Воспоминаний» Н. М. Сатина (относительно пятигорской размолвки Лермонтова и Белинского в 1837 г.) // М. Ю. Лермонтов: Проблемы изучения и преподавания. Ставрополь, 1994.
- ³⁷ См.: *Вольперт.* «Тайный» цикл *Андрей Шенье*. С. 103–107.
- ³⁸ *Томашевский Б. В.* Проза Лермонтова и западно-европейская литературная традиция // Лит. наследство. М., 1941. Т. 43/44. С. 496.

ЧУЖОЕ СЛОВО У ТЮТЧЕВА.

Заметки к теме (I)

РОМАН ЛЕЙБОВ, АЛЕКСАНДР ОСПОВАТ

0. В ходе обследования источников и литературного фона поэзии Тютчева, имеющего почти столетнюю историю (если начальной вехой считать работу [Брандт 1911]), накоплен обширный материал, однако до сих пор эта тема удовлетворительным образом не библиографирована, и единственный опыт ее научного обзора, предпринятый в статье [Lane 1984], отнюдь не претендует на полноту охвата. Имея в виду дополнить и, по возможности, суммировать разыскания в области межтекстовых связей тютчевской лирики и русской словесности XVIII – первой половины XIX в., мы предполагаем опубликовать серию заметок под тождественным заголовком.

Заметки I–III посвящены рецепции Пушкина в лирике Тютчева. В предварительном порядке все тексты, подлежащие изучению под таким углом зрения, можно разнести по двум общим группам, различающимся по признаку эксплицитного / закамуфлированного использования пушкинского лексико-синтаксического и рифменного словаря и соответственно по семантическим функциям самих заимствований. Ниже будет рассмотрена группа тютчевских текстов, которая объединена наличием квалифицированной отсылки к Пушкину, долженствующей усилить авторитетность собственного высказывания и повысить его патетический градус¹, но заключительный пример, возбуждающий вопрос о вольной или невольной профанации этого приема, служит хорошим переходом к анализу других типов манипуляции с пушкинским словом.

1. В тютчевской продукции 1810–1830 гг. (включая и полемические реплики, непосредственно адресованные автору оды «Вольность», «Олегова щита», «Клеветников России» и «Бородинской годовщины»), прямые цитаты или легко узнавае-

мые реминисценции из Пушкина практически отсутствуют. Кажется, впервые сознательное «похищение» у Пушкина встречается в стихотворении «Два демона ему служили...», творческая история которого растянулась на полтора десятилетия.

Около середины 1830-х гг. появился следующий набросок:

- (1) Два демона ему служили,
- (2) Две силы чудно в нем срослись;
- (3) В его главе Орлы парили,
- (4) В его груди Змии вились —
- (5) Широко-крылых вдохновений
- (6) Орлиной, дерзостной полет,
- (7) Но в самом буйстве дерзновений
- (8) Змииной Мудрости расчет.

Тютчев развертывает здесь метафорический образ, примененный в книге Гейне «Французские дела» (1832) для характеристики гения Наполеона (у него «в голове гнездились орлы вдохновения, между тем как в сердце извивались змеи расчета» ([Гейне V: 263–264]; см. [Тынянов 1977: 31–32]), и, строго говоря, нет никакой уверенности, что Пушкин, отобравший эти восемь строк для публикации в третьем томе «Современника», владел ключом к тютчевскому иносказанию. Цензор же, рассматривавший подборку Тютчева («Стихотворения, присланные из Германии»), сперва поставил под текстом «Двух демонов» разрешительную подпись, а затем ее вымарал, мотивируя запрещение «неясностью мысли автора, которая может вести к толкам весьма неопределенным» (из письма А. Л. Крылова от 24 июля 1836 г. [Пушкин 1937–1949. XVI: 144]; подробнее см.: [Вацуру 1972: 266–271]).

Реакция Тютчева на такого рода инциденты хорошо известна. Из стихотворения «Не то, что мните вы, природа...», опубликованного в третьем томе «Современника», цензор Крылов исключил две строфы (по требованию Пушкина они были заменены рядами точек), которые впоследствии автор так и не смог или не захотел вспомнить (см. [Пигарев 1935: 377]). Однако в интересующем нас случае Тютчев проявил малообывновенную для него настойчивость. В конце 1849 г. он внес в текст «Двух демонов» некоторые изменения, дописал еще восемь строк, и эта расширенная редакция увидела

свет в составе цикла «Наполеон» под номером II («Москвитянин»). 1850. Ч. II. № 7).

Нарашенный фрагмент:

- (9) Но освящающая сила,
- (10) Непостижимая уму,
- (11) Души его не озарила
- (12) И не приблизилась к нему...
- (13) Он был земной, не божий пламень,
- (14) Он гордо плыл — презритель волн, —
- (15) Но о подводный веры камень
- (16) В щепы разбился углый челн, —

соотносится с исходным в полном соответствии с принципом тютчевской антитезы (с резким переломом на «но»²). Объект возвышенно-перифрастического описания, расшифрованный теперь заголовком цикла, подвергнут ступенчатой дискредитации — сначала в индивидуальном плане, потом как фигура, символизирующая враждебный фронт во всемирной войне за веру. И, конечно, обращает на себя внимание то, что первое из новых четырехстиший (строки 9–12) оформлено в виде ритмико-фразовой реплики на второй катрен пушкинского «романса о рыцаре бедном», подсвеченной прямой цитатой: *Он имел одно виденье, / Непостижное уму, / И глубоко впечатленье / В сердце врезалось ему*³.

Знакомство Тютчева с этим текстом состоялось в начале июня 1837 г., когда по приезде в Петербург он получил от Вяземского только что вышедший пятый том «Современника». Здесь — наряду с «Медным всадником» и целым рядом других пушкинских произведений — были посмертно напечатаны «Сцены из рыцарских времен», завершающиеся сценой в замке Ротенфельда, по ходу которой миннезингер Франц поет песню «Жил на свете рыцарь бедный...» [Совр. V: 220–221]. О журнальной новинке Тютчев отозвался в благодарственной записке Вяземскому от 11 июня: «... есть вещи прекрасные и грустные. Это поистине *замогильная* книга, как говорил Шатобриан...» ([Тютчев II: 26]. Курсив автора; оригинал по-фр.). Дополнительный повод к тютчевскому *mot*, обыгрывавшему заранее анонсированное название записок Шатобриана (“*Mémoires d'outre-tombe*” предназначались лишь для посмертного издания), представила как раз публикация «Сцен из рыцарских

времен», которую сопровождала помета почти макабрического свойства: «С.П. бург. 1837, 28 апреля» [Совр. V: 224]⁴.

Ассоциативная связь между двумя «замогильными книгами» снова актуализировалась в памяти Тютчева осенью 1849 г. Мы теперь знаем, что два других стихотворения, вошедших в цикл «Наполеон» — «Сын Революции, ты с матерью ужасной...» (под номером I), «И ты стоял — перед тобой Россия!...» (под номером III) — опосредованы чтением недавно обнаруженных мемуаров Шатобриана (см. [Мильчина 1999]), и этим отзвукам на голос с того света вторит изофункциональная цитата из песни Франца, введенная в текст «Двух демонов»⁵. Так в тютчевской лирике устанавливается прецедент непосредственной апелляции к пушкинскому стиху, причем в большинстве подобных случаев цитата-сигнал поддержана слабой, но все же уловимой аллюзией на другой пушкинский текст. В этой связи, помимо общей переключки микроцикла «Наполеон» с одной постоянной тем Пушкина, укажем на параллель между заключительным четырехстишием «Двух демонов» и перифрастическим упоминанием Наполеона в «Полтаве» (песнь первая): *Он шел путем, где след оставил / В дни наши новый, сильный враг, / Когда падением ославил / Муж рока свой попятный шаг*⁶.

Аналогичный пример дает стихотворение «Он, умирая, сомневался...» (1865), посвященное памяти Ломоносова. Его вторую строфу:

Сто лет прошло в труде и горе —
И вот, мужая с каждым днем,
Родная речь уж на просторе
Поминки празднует по нем, —

организует комбинированная отсылка к «Медному всаднику» (Вступление).

Первый из этих стихов цитирует знаменитое речение *Прошло сто лет* (ранее в «Полтаве», песнь третья), а в третьем и четвертом реминисцируется предшествующий ему стих, завершающий воображаемый монолог Петра I: *И запируем на просторе* [Пушкин 1855–1857. III: 366].

Следуя хронологии, напомним о стихотворении «Небо бледно-голубое...» (1866), написанном по поводу прибытия в Петербург невесты наследника престола Александра Алек-

сандровича — датской принцессы Дагмар(ы). Как недавно было показано (см. [Лейбов 2000: 111–113]), в функции основного хорейского претекста здесь выступает «Пир Петра Первого» [Пушкин 1855–1857. III: 50–52], затеяя аллюзию на уже цитированный второй катрен стихотворения «Жил на свете рыцарь бедный...», которое в издании П. В. Анненков воспроизводилось дважды — в качестве самостоятельного текста (под заголовком «Романс») и в составе «Сцен из рыцарских времен» [Пушкин 1855–1857. III: 17–18; V: 491–492]⁷.

2. В приведенных примерах эксплицитная цитата четко ориентирует читателя на свой контекст, но иногда такая соотносительность Тютчеву не важна или вообще не нужна.

Среди неопубликованной эпистолярной Тютчева последних лет есть записка, которую можно интерпретировать как субститут ненаписанного стихотворного послания идейному союзнику⁸. Адресованная Помпею Николаевичу Батюшкову (1811–1892) — единокровному брату поэта (и издателю наиболее полного до сих пор собрания его сочинений), автору ряда историко-этнографических трудов, сделавшему успешную чиновничью карьеру⁹, — записка эта сохранилась в альбоме его жены, Софьи Николаевны [ОР РНБ. Ф. 52. № 244. Л. 243]:

Понедельник, 27 апреля

От души благодарю Вас, любезнейший Помпей Николаевич, за ваш драгоценный подарок. И вы имеете теперь право сказать о себе:

Я памятник себе воздвиг —

Да, ваше издание по истине монументальное — и отраднo вписать свое имя на таком памятнике.

Вам усердно преданный

Ф. Тютчев

С. Н. Батюшкова датировала записку 1867 г., но это указание противоречит тютчевской помете: в России 27 апреля 1867 г. приходилось на четверг (а по григорианскому календарю — на пятницу). Поскольку нет оснований заподозрить ошибку автора (несмотря на свою легендарную рассеянность, в эпистолярном обиходе Тютчев не путался в названиях дней недели), надо полагать, что владелицу альбома подвела память и записка

относится к 1870 г., когда по юлианскому календарю 27 апреля приходилось на понедельник. «Драгоценным» же «подарком» Тютчев несомненно именует «Памятники Русской старины в западных губерниях империи...»: под таким названием Батюшков в 1868–1885 гг. издавал серию иллюстрированных книг («выпусков»), посвященных православной старине Витебской, Могилевской, Подольской и других «ополяченных» губерний. Это предприятие, «по высочайшему повелению» осуществленное в бытность издателя попечителем Виленского учебного округа, а затем членом совета министра народного просвещения, имело политическую окраску — после разгрома восстания 1863 г. встала задача реставрации «присущих всему западному краю основных русских начал» ([Батюшков 1868: нумерованная страница между титульными листами]; обзор и критическую оценку всего издания см. [Пыпин 1892: 131–136]). В 1870 г. появилась первая часть пятого «выпуска» «Памятников...» — альбом, составленный из видов православной Вильны; презентуя его Тютчеву, Батюшков, по всей вероятности, приложил и экземпляры всех четырех вышедших к тому времени «выпусков» (Владимир Волинский; Луцк; Острог; Овруч)¹⁰.

Процитированная записка Тютчева строится по той же риторической модели, что давняя его сентенция о пятом томе «Современника», проецируя базовую метафору пушкинского стихотворения (вынесенную в заголовок при первых публикациях — [Пушкин 1838–1841. IX: 121–122; Пушкин 1855–1857. III: 69–70]) на полученные в дар фолианты батюшковских «Памятников». Классическая цитата, перелагающая начальный стих оды Горация: *Exegi monumentum aere perennius* (Сарм. III, 30)¹¹, отзывается явным, едва ли даже не ироническим преувеличением учено-патриотических заслуг издателя, однако представляется, что в этой записке она применена не только по прямому назначению, но также отсылает к актуальным для Тютчева биографическим контекстам.

Так, например, можно предположить включенность темы «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» в поле рефлексии Тютчева по поводу вышедшего в 1868 г. второго (и последнего прижизненного) сборника своих стихов. Во всяком случае появившаяся на подаренном М. П. Погодину экземпляре

«Стихотворений Ф. Тютчева» декларация о «руке забвенья», попечению которой вверена его литературная судьба¹², очевидным образом противопоставляется пушкинским ауспициям.

Вполне вероятно, что цитата из «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» отсылала и к «пушкинской» ауре, окружавшей контакты Тютчева с Батюшковыми. Софья Николаевна была дочерью Н. И. Кривцова, приятеля молодых лет Пушкина, письма которого она хранила в том самом альбоме, куда позднее вклеила и записку Тютчева (ср. [Пушкин. Письма III: 201]¹³. Весной 1864 г., когда Тютчев (впервые?) посетил Батюшковых (см. [ЛН. Т. 97. М., 1989. Кн. 2: 349]), ему могли показать этот альбом и осведомить о намерении Помпея Николаевича предоставить тексты двух пушкинских писем из семейной коллекции для публикации в журнале П. И. Бартенева (см. [РА. 1864. № 10: 1076–1081; Там же. Изд. 2-е: 972–976]). Кроме того, Батюшковы и Тютчев несомненно знали о том, что братья Я. К. и К. К. Гроты в 1869 г. возродили проект установки памятника Пушкину (ср. [Levitt 1989: 46 passim]).

Примерно через год, в начале марта 1871 г., Тютчев написал стихотворение «Черное море». Его предыстория вкратце такова. 19/31 октября 1870 г. циркулярная депеша канцлера А. М. Горчакова уведомила европейские и турецкий дворы о том, что Россия в одностороннем порядке денонсирует статью 14 Парижского трактата 1856 г., согласно которой ей запрещалось иметь военный флот и береговые укрепления на Черном море; в результате сложных дипломатических маневров (и в связи с падением Второй империи) кардинальный пересмотр итогов Крымской войны был узаконен Лондонской конвенцией от 1/13 марта 1871 г. (тексты обоих документов см. [Нарочницкая 1989: 218–223]). Тютчев, приветствовавший инициативу Горчакова в послании «Да, вы сдержали ваше слово...», откликнулся и на просьбу А. Ф. Гильфердинга принять участие в сборнике «Стихотворения к живым картинам, данным в пользу Славянского благотворительного комитета 29 марта 1871 года», издание которого приурочивалось к завершению конференции в Лондоне (см. [ЛН. Т. 97. М., 1989. Кн. 2: 415–416]). К сожалению, нам неизвестно о том, какую живую картину иллюстрировал тютчевский текст («чрезвычайно» понравившийся Александру II [Там же: 416]); сборник

же не включает ни литографий, ни словесных описаний живых картин.

Из восьми строф стихотворения «Черное море» приведем сейчас четыре:

(I) Пятнадцать лет с тех пор минуло,
Прошел событий целый ряд,
Но вера нас не обманула —
И севастопольского гула
Последний слышим мы раскат

(II) Удар последний и громовый,
Он грянул вдруг, животворя;
Последнее в борьбе суровой
Теперь лишь высказано слово;
То слово — Русского Царя. <...>

(IV) И вот: *свободная стихия*, —
Сказал бы наш поэт родной
Шумишь ты, как во дни былые,
И катишь волны голубые,
И блещешь гордою красой!.. <...>

(VIII) Да, в сердце русского народа
Святиться будет этот день, —
Он наша — внешняя свобода,
Он Петропавловского свода
Осветит гробовую сень...

Три строфы играют разнообразными пушкинскими аллюзиями¹⁴: к стиху I/1 см. *Сто лет минуло, как тевтон...* (начальный стих вольного перевода из «Конрада Валленрода» [Пушкин 1855–1857. II: 456]); к стихам II/4–5 см. *Иль Русского Царя уже бессильно слово?* («Клеветникам России» [Там же. III: 5]); к стихам VIII/4–5 см. финальный катрен стихотворения «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» ([Там же: II: 460]; вся эта строфа перекликается со стихотворением «Пред гробницею святой...» [Там же: III: 49–50]). Наибольший же интерес вызывает строфа IV, в которую инкорпорирована самая обширная в поэтическом наследии Тютчева маркированная цитата.

Подобное включение закавыченного или выделенного курсивом чужого слова — прием, который используется в политической лирике Тютчева чаще всего для полемики с цитируемым тезисом. Укажем, например, на стихотворение «Сла-

вянам» («Они кричат, они грозятся...», 1867), в котором дважды воспроизведена сентенция австрийского министра: в эпиграфе (*Man muß die Slaven an die Mauern drücken*) и в собственном тексте («Вот к стенке мы славян прижмем!»), и на стихотворение “Epsuclica” (1865), завершающееся неточной, но завышенной цитатой из энциклики Пия IX («Свобода совести есть бред!»). Гораздо реже акцентированная таким образом цитата имеет статус неоспоримой истины, извлеченной из Писания («Учило нынче нас евангельское слово / В своей священной простоте: / “Не утаится Град от зрения людского, / Стоя на горней высоте”» — «11 мая 1869») или, как в данном случае, из Пушкина. См. первую строфу стихотворения «К морю» [Пушкин 1855–1857. II: 354–356]: *Прощай, свободная стихия! / В последний раз передо мной / Ты катишь волны голубые / И блещешь гордою красой*¹⁵.

Впрочем, на фоне пушкинского стихотворения, атрибутированного самым расхожим перифрастическим клише, с наглядностью обнаруживается интертекстуальная неуместность самой цитаты: слова «поэта нашего родного» переносятся в совершенно другой контекст, и Тютчев не обинуясь наделяет их значением, отнюдь не подразумеваемым пушкинским сюжетом прощания с Югом (resp. романтической молодостью и ее кумирами — Наполеоном и Байроном). Вместе с тем, утратив «направленность» (термин Тынянова) на текст-источник, эта цитата сохраняет и даже расширяет свою основную функцию — она служит отсылкой не к конкретному произведению или мотиву, но к облику Пушкина, сформированному в читательском сознании.

Риторическая выпренность тютчевского стихотворения не мешает усмотреть здесь антитезу той навеянной Пушкиным парадигме, в рамках которой окно империи смотрит на Балтику, а Черное море является объектом романтических медитаций. По Тютчеву же, именно *свободная стихия* символизирует возрождение геополитических амбиций России как «Велико-Греко-Российской Восточной империи»:

(VI) Опять зовет и к делу нудит
Родную Русь твоя волна,
И к распре той, что Бог рассудит,

Великий Севастополь будит
От заколдованного сна¹⁶ <...>.

В 1871 г. Тютчев завершил диалог с пушкинскими текстами, который он вел на протяжении полувека, варьируя разные способы подключения чужого слова. Пушкинский слой его лирики не всегда ощутим, потому что в целом ряде случаев сигнал о межтекстовых контактах не выводится на поверхность или преднамеренно ослабляется. Этому аспекту нашей темы будет посвящена следующая заметка.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Такого рода отсылки вошли в поэтический обиход, начиная с 1840-х гг. См., напр., поэму Огарева «Юмор» (1848–1849), подчеркнуто ориентированную на «Медный всадник», или оказавшееся мишенью для нескольких пародий стихотворение Полонского «Встреча» (1844): «А я хотел сказать: “На вечную разлуку / Прощай, погибшее, но милое создание”». Приведем здесь еще два примера пушкинских реминисценций из близкой Тютчеву по своему направлению патриотической лирики Ап. Майкова: «Тяжелый млат ковал тебя / В один народ, ковал века...» («Упраздненный монастырь», 1860); «Один он — кормчий был, который, / Куда вести корабль свой знал <...> Иль это всё — мечта пустая / И честолюбия обман?» («Ломоносов», 1865, 1882).
- ² Ради того, чтобы «но» открывало стих 9, этот предлог убран из стиха 7, который в тексте 1850 г. читается: «И в самом буйстве дерзновений...».
- ³ О подтекстах второго четырехстишия (строки 13–16) см. [Осват, Ронен 1999].
- ⁴ Происхождение этой пометы, по всей видимости, связано с одним из эпизодов истории прохождения в печать пятого тома «Современника» (см. [Осват, Тименчик 1987: 71–85]). Мы склонны полагать, что дата «28 апреля 1837 г.», фиксирующая полученное наконец цензурное разрешение «Сцен из рыцарских времен», по оплошности сохранилась в рукописном экземпляре, который Жуковский спешно отправил в типографию.
- ⁵ К тому времени стихотворение «Жил на свете рыцарь бедный...» было еще раз перепечатано (и тоже в составе «Сцен и рыцарских времен») в т.н. посмертном собрании сочинений (см. [Пушкин 1838–1841. X: 305–306]). Возможно, по возвращении в Россию Тютчев держал в руках это издание — и не вовсе исключено

его знакомство с отзывом Белинского («Отечественные записки». 1846. № 10): «<...> в этих сценах есть превосходная песня («Жил на свете рыцарь бедный»), в которой сказано больше, нежели во всей целостности этих сцен» [Белинский VII: 576].

К «мужу рока» из «Полтавы» восходит вторая строка стихотворения «Наполеон III» (1872): «Муж не судеб, а муж случайности слепой...» (и далее парафраза хрестоматийного определения Александра I, данного Вяземским: «Ты сфинкс, разгаданный и пошлою толпой...»). Оба пушкинских текста, варьирующие формулу *муж судьбы / муж судеб* (стихотворение «Зачем он послан был, и кто его послал...» и десятая песнь «Евгения Онегина») были опубликованы после смерти Тютчева.

Метрико-семантическая схема этого пушкинского хорей бросила рефлекс и на стихотворение «Эти бедные селенья...» (см. [Лейбов 2000: 53]).

По аналогии с посланиями Вильгельму Вольфсону «Недаром русские ты с детства помнил звуки...» и «А. Ф. Гильфердингу» («Спешу поздравить с неудачей...»).

Для биобиблиографических справок см. [Языков 1912: 9–1; ИИН: 220–221].

Альбом, изданный Батюшковым в 1870 г., уже обращал на себя внимание в связи с анализом стихотворения «Над Русской Вильной стародавней...», сочиненного спустя два месяца после приведенной записки (см. [Лейбов 2000: 64]). Показательно, что в нем также появляется пушкинская цитата:

Преданье ожило святое
Первоначальных лучших дней,
И только позднее былое
Здесь в царство отошло теней.

Ср. в стихотворении Пушкина «Возрождение» (1819): *Так исчезают заблужденья / С измученной души моей, / И возникают в ней виденья / Первоначальных чистых дней* [Пушкин 1855–1857. II: 262]). По мнению исследователя, обнаружившего данный подтекст, мотивирующим обстоятельством является единомыслие обоих поэтов в польском вопросе, причем констатируется «немалое влияние», оказанное одой «Клеветникам России» на формирование точки зрения Тютчева [Ивинский 1997: 269]. Реальная картина выглядит, однако, сложнее: на манифестацию имперского патриотизма в «Клеветникам России» и «Бородинской годовщине» Тютчев немедленно отреагировал полемическим стихотворением «Как дочь родную на закланье...» (см. [Осповат 1987]), и лишь «Письмо доктору Густаву Кольбу...» (1844)

зафиксировало смену его взглядов (см. [Т сб. II: 214–215]). В свете сказанного эту реминисценцию можно трактовать как замаскированную отсылку ко всей процитированной строфе Пушкина.

- ¹¹ Хотя Тютчев знал державинский перевод этой оды («Я памятник себе воздвиг чудесный, вечный...»; ср. еще у Капниста: «Я памятник себе воздвигнул долговечный...»), он цитирует, конечно, стих Пушкина, канонизированный Анненковым, который завершил им свою биографию поэта (см. [Пушкин 1855–1857. I: 432]; ср. также его примечание к «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» [Там же. II: 72]). В связи с данной темой см. также [Алексеев 1967: 32 и след.].
- ¹² См. стихотворение «Михаилу Петровичу Погодину», существующее в виде инскрипта и в более поздней редакции. Отметим попутно, что «руку забвенья» было бы соблазнительно связать с посланием Жуковского М. Ф. Орлову (1818; «Давно уж ты — *река забвенья* / И перестал друзей поить / Своими сладкими струями!»), но оно стало известно в печати только в 1887 г. и, скорее всего, не было доступно Тютчеву. Общим же претекстом для Жуковского и Тютчева послужило предсмертное стихотворение Державина («*Рука времен* в своем стремленьи / Уносит все дела людей / И топит в пропасти *забвенья* / Народы царства и царей. <...>»), опубликованное в 1816 г. Переиздавая этот текст в третьем томе «Сочинений Державина» (СПб., 1866), Я. К. Грот озаглавил его «Последние стихи», и в таком ракурсе он мог вызывать ассоциацию с пушкинским «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» (см. примеч. 11).
- ¹³ По сообщению Б. Н. Чичерина, проведшего детские годы в ближайшем соседстве с тамбовским именем Н. И. Кривцова, последнему Пушкин присылал «в рукописи свои неизданные стихотворения» [Гаевский 1887: 461]. Таким образом, существует вероятность, что Батюшковы располагали автографами или копиями неких пушкинских текстов и знакомили с ними Тютчева (см. заметку III).
- ¹⁴ Что в общем плане мотивировано лицейской ассоциацией Пушкина и будущего канцлера Горчакова.
- ¹⁵ Отметим, что и нечастая у Тютчева строфическая форма (пятистишия четырехстопного ямба с рифмовкой АБААБ) восходит к строфе VI стихотворения «К морю» (аналогичным образом устроенная строфа XIII не печаталась ни в прижизненных изданиях, ни у Анненкова).
- ¹⁶ В стихе VI/3 различима реминисценция из тютчевского стихотворения памяти Пушкина («29 января 1837»): «Вражду твою пусть Тот рассудит / Кто слышит пролитую кровь...».

УСЛОВНЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

- ИИН: История исторической науки в СССР. Дооктябрьский период: Библиография. М., 1965.
- ЛН: Литературное наследство.
- ОР РНБ: Отдел рукописей Российской национальной библиотеки.
- ОРЯС: Отделение русского языка и словесности императорской Академии наук.
- РА: Русский архив.
- Совр. V: Современник: Литературный журнал А. С. Пушкина, изданный по смерти его <...>. СПб., 1837. Т. V.
- Т сб. II: Тютчевский сборник. II. Тарту, 1999.

ЛИТЕРАТУРА

- Алексеев 1967: *Алексеев М. П.* Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг...»: Проблемы его изучения. Л., 1967.
- Батюшков 1868: Памятники Русской старины в западных губерниях империи, издаваемые <...> П. Н. Батюшковым. СПб., 1868. Вып. 1.
- Белинский VII: *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М.; Л., 1955. Т. VII.
- Брандт 1911: *Брандт Р. Ф.* Материалы для исследования «Федор Иванович Тютчев» и его поэзия // Известия ОРЯС. 1911. Т. XVI. Кн. 2–3.
- Вацуро 1972: *Вацуро В. Э.* Вокруг «Современника» // Вацуро В. Э., Гиллельсон М. И. Сквозь «умственные плотины»: Из истории книги и прессы пушкинской поры. М., 1972.
- Гаевский 1887: *Гаевский В.* Пушкин и Кривцов: по неизданным материалам // Вестник Европы. 1887. № 12.
- Гейне V: *Гейне Г.* Собр. соч.: В 10 т. [Л.,] 1957. Т. V.
- Ивинский 1997: *Ивинский Д. П.* Об одной скрытой цитате у Тютчева (Из комментария к стихотворению «Над Вильной русской стародавней...») // Новое литературное обозрение. 1997. № 27.
- Лейбов 2000: *Лейбов Р.* «Лирический фрагмент» Тютчева: жанр и контекст. Тарту, 2000.
- Мильчина 1999: *Мильчина В.* Об источниках цикла «Наполеон» // Т сб. II.
- Нарочницкая 1989: *Нарочницкая Л. И.* Россия и отмена нейтрализации Черного моря, 1856–1871 гг.: К истории Восточного вопроса. М., 1989.
- Осповат 1987: *Осповат А. Л.* Пушкин, Тютчев и польское восстание 1830–1831 годов // Пушкинские чтения в Тарту. Таллинн, 1987.

- Осват, Ронен 1999: *Осват А., Ронен О.* Камень веры (Гютчев, Гоголь и Мандельштам) // Т сб. II.
- Осват, Тименчик 1987: *Осват А. Л., Тименчик Р. Д.* «Печальную повесть сохранить...»: Об авторе и читателях «Медного всадника». Изд. 2-е. М., 1987.
- Пигарев 1935: *Пигарев К.* Судьба литературного наследия Ф. И. Тютчева // ЛН. М., 1935. Т. 19/21.
- Пушкин 1838–1841: Сочинения Александра Пушкина. СПб., 1838–1841. Т. I–XI.
- Пушкин 1855–1857: Сочинения Пушкина / Издание П. В. Анненкова. СПб., 1855–1857. Т. I–VII.
- Пушкин 1937–1949: *Пушкин.* Полн. собр. соч. [М.; Л.], 1949. Т. I–XVI.
- Пушкин. Письма III: *Пушкин.* Письма. / Под ред. и с примеч. Л. Б. Модзалевского. М., 1935. Т. III.
- Пыпин 1892: *Пыпин А. И.* История русской этнографии. СПб., 1892. Т. IV: Белоруссия и Сибирь.
- Тютчев II: *Тютчев Ф. И.* Соч.: В 2 т. М., 1984. Т. II.
- Тынянов 1977: *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
- Языков 1912: *Языков Д. Д.* Обзор жизни и трудов русских писателей и писательниц. Двенадцатый выпуск. СПб., 1912 (= Сборник ОРЯС. Т. LXXXIX. № 8).
- Lane 1984: *Lane Ronald.* Hunting Tyutchev's Literary Sources // Poetry, Prose and Public Opinion: Essays Presented In Memory of Dr N. E. Andryev. Letchworth (England), 1984.
- Levitt 1989: *Levitt Marcus C.* Russian Literary Politics and the Pushkin Celebration of 1880. Ithaca and London, 1989.

ЦИКЛ «СМЕРТЬ ПОЭТА» И «29 ЯНВАРЯ 1837» ТЮТЧЕВА

АЛЕКСАНДР ДОЛИНИН

Как показал Г. А. Левинтон, в русской поэзии XIX–XX вв. выделяется особый надындивидуальный цикл «Смерть поэта», история которого начинается со «Смерти Поэта» Лермонтова. Характерными, «жанрообразующими» признаками стихов этого цикла являются их двучастность и специфическая цитатность. По наблюдению Левинтона, они всегда включают, во-первых, реминисценции «из того поэта, которому они посвящены», а, во-вторых, отзвуки

других стихов на смерть поэта, то есть стихов того же цикла; чаще всего это, конечно, ближайшие по времени стихи, хотя источники могут быть и более далекими, по времени или в географическом и языковом отношении¹.

Такую модель задает уже лермонтовская «Смерть Поэта», которая, с одной стороны, содержит множество пушкинских реминисценций («Кавказский пленник», «Евгений Онегин», «Андрей Шенье», «Моя родословная»), а с другой, прямо отсылает к отклику на смерть Озерова в послании Жуковского «К кн. Вяземскому и В. Л. Пушкину».

В свете этих наблюдений короткое, одночастное стихотворение Тютчева на смерть Пушкина «29-е января 1837» должно показаться аномалией, исключением из общего правила. Вопреки жанровым ожиданиям, в нем не обнаруживается никаких прямых пушкинских реминисценций; более того, сам его высокий стилистический строй с архаизированными метафорами и библеизмами («Кто сей божественный фиал / Разрушил, как сосуд скудельный?», «высшею рукою <...> заклеимен», «осененный опочил / Хоругвью горести народной» и т.п.) представляется чуждым, если не враждебным поэтическому языку Пушкина. Поэтому оно обычно воспринимается

как сугубо индивидуальный и самодостаточный поэтический жест, давший удачную афористическую формулу «Тебя ж, как первую любовь, / России сердце не забудет», но независимый от каких-либо литературных подтекстов и контекстов. Показательно, что в работах о Тютчеве никакие поэтические источники стихотворения не обсуждаются, а вопрос о его возможных связях с другими стихами на смерть Пушкина вообще никогда не был поставлен.

Между тем, вопрос этот отнюдь не празден, о чем свидетельствует сама творческая история «29-е января 1837». Хотя заглавием текста и вопросами в первой строфе (которые могут быть поняты одновременно и как чисто риторические, и как указания на неосведомленность об убийце Пушкина и обстоятельствах дуэли) Тютчев, по-видимому, хотел имитировать непосредственный отклик на случившееся, на самом деле стихотворение, как доказали К. Пигарев и уточнивший его датировку А. Осповат², было написано через полгода после вынесенной в заглавие даты — в июне или июле 1837 г., во время пребывания Тютчева в Петербурге. Мы знаем, что тогда Тютчев встречался с друзьями Пушкина — с А. И. Тургеневым, М. Ю. Виельгорским, П. А. Вяземским, от которого он получил пятый, «мемориальный» том журнала «Современник», открывавшийся статьей Жуковского «Последние минуты Пушкина»³. По предположению А. Л. Осповата, «29-е января 1837» явилось своеобразным откликом именно на эту статью; с ней же исследователь связал и макаберную остроту Тютчева по поводу высылки Дантеса за границу («Пойду, Жуковского убью»), сохранившуюся в памяти И. С. Гагарина — еще одного его петербургского собеседника.

Если рассказ Жуковского о последних днях Пушкина и послужил толчком к написанию «29-е января 1837», то едва ли он оказался единственным импульсом. Тютчева наверняка интересовали обстоятельства дуэли, оставшиеся по известным причинам за рамками статьи, равно как и то, что гибели Пушкина воспоследовало: всяческие сплетни, толки, слухи, непосредственные отклики на события — в том числе и отклики поэтические, которые не успели дойти до него в Мюнхене. Приехав в Петербург, он в первую очередь должен был узнать о том, какое впечатление на всех произвела «Смерть Поэта»

Лермонтова и какой скандал из-за нее разразился. Из других стихов на смерть Пушкина он мог обратить внимание на ходившее в списках стихотворение Э. Губера, который тогда считался восходящей звездой русской поэзии. Как представляется, одной из важных причин, побудивших Тютчева высказаться — с большим опозданием — о Пушкине и его смерти, явилось желание ответить на вызов молодых поэтов, дерзнувших заявить о своих притязаниях на пушкинское наследие.

К сожалению, мы не располагаем никакими документальными подтверждениями знакомства Тютчева как со стихотворением «На смерть Пушкина» Э. Губера, так и со «Смертью Поэта». В случае с Губером нам неизвестно даже, насколько широко распространялись его стихи. С некоторой долей вероятности можно предположить лишь, что их знали в кругу «Современника». В начале 1837 г. репутация Губера, обласканного Пушкиным, Жуковским и Плетневым, была весьма высока. Как не без зависти вспоминал позже И. И. Панаев, он

появился с большим эффектом на литературном поприще, как переводчик «Фауста». Об этом переводе, еще до появления отрывков из него, толковали очень много: говорили, что перевод его — образец переводов, что более поэтически и более верно невозможно передать «Фауста»⁴.

Несколько стихотворений Губера было напечатано сначала в пятом («пушкинском»), а потом и в шестом томе «Современника» (где они соседствовали со стихами Тютчева и с «Бородино»); он дружил с техническим редактором журнала А. А. Краевским, в архиве которого список его стихов «На смерть Пушкина» хранился вместе со списком лермонтовской «Смерти Поэта»⁵. В «Воспоминаниях об Эдуарде Ивановиче Губере» М. Н. Лонгинов, впервые опубликовавший его стихи в «Московских ведомостях», сообщил, что вскоре после смерти Пушкина ему «дали прочесть два рукописных стихотворения <...> ходившие в городе, из которых одно принадлежит Губеру»⁶. «Когда Пушкин был убит, — уточнил он впоследствии, — получил я рукописные стихи на эту кончину, Губера и Лермонтова»⁷. Из этой весьма скудной информации все-таки следует, что некоторое время стихотворение Губера распространялось вместе со «Смертью Поэта» и поэтому могло попасть в руки Тютчева летом 1837 г.

Что же касается самой «Смерти Поэта», то пропустить ее Тютчев мог разве что чудом. И. И. Панаев только слегка преувеличивал, когда писал, что стихи Лермонтова «переписывались в десятках тысяч экземпляров, перечитывались и выучивались наизусть всеми»⁸. Они, безусловно, сразу же стали известны в кругу «Современника». В своем «Объяснении <...> о происхождении стихов на смерть Пушкина» С. А. Раевский показывал:

Стихи эти появились прежде многих и были лучше всех, что я узнал от отзыва журналиста Краевского, который сообщил их В. А. Жуковскому, князьям Вяземским, Одоевскому и проч. Знакомые Лермонтова беспрестанно говорили ему приветствия, и пронеслась даже молва, что В. А. Жуковский читал их его императорскому высочеству государю наследнику и что он изъявил высокое свое одобрение⁹.

Особо важное значение для нас имеет тот факт, что одним из самых рьяных распространителей стихотворения был А. И. Тургенев, который, как явствует из его дневника, летом 1837 г. по крайней мере трижды встречался с Тютчевым и беседовал с ним о Пушкине¹⁰. Еще до похорон Пушкина, 2 февраля, прочитав «Смерть Поэта» у Жуковского, Тургенев записывает в дневник: «Стихи Лермонтова прекрасны»¹¹. По возвращении из Михайловского, 9 февраля, он пишет своей двоюродной сестре А. И. Нефедьевой в Москву: «Посылаю вам прекрасные стихи на кончину Пушкина» и просит ее дать их прочесть «и Ив. Ив. Дмитриеву, и Свербеевым»¹². На следующий день, 10 февраля, Тургенев отправляет «Смерть Поэта» П. А. Осиповой в Тригорское со следующими словами: «Я уверен, что они и вам так же понравятся, как здесь всем почитателям и друзьям поэта»¹³. Уже в этом письме, говоря о том, что если бы Пушкин уехал в деревню, «может быть “звуки чудных песен” еще бы не замолкли»¹⁴, Тургенев цитирует Лермонтова (ср.: «Замолкли звуки чудных песен»), а Осипова, в свою очередь, отвечает ему другой цитатой из «Смерти Поэта» (правда, урезанной и не вполне точной): «к чему ж теперь рыданье и жалкий лепет оправданья»¹⁵ (ср.: «Убит... к чему теперь рыданья, / Пустых похвал ненужный хор / И жалкий лепет оправданья...»).

11 февраля Тургенев читал «Смерть Поэта» слепому И. И. Козлову¹⁶; еще через день, 13-го, он отослал список сти-

хотворения (без «добавления») к псковскому гражданскому губернатору А. Н. Пещурову, пояснив в письме:

Посылаю стихи, кои достойны своего предмета, ходят по рукам и другие строфы, но они не этого автора и уже навлекли, сказывают, неприятности истинному автору¹⁷.

19 февраля в письме к брату Николаю Ивановичу он сообщает: «С курьером посылаю тебе стихи на смерть Пушкина прекрасные»¹⁸, а 28 февраля, за день до отправки почты в Лондон¹⁹, рассказывает последние новости об аресте Лермонтова и прилагает полный текст стихотворения с вызвавшим скандал «прибавлением»:

<...> en attendant Mr. Lermontoff qui à ajouté une strophe, inspirée apparemment par les bruits de ville, à ses beaux vers, a été transféré à l'armée et sera envoyé au Caucase. Voici les vers avec la strophe coupable que je n'ai connu que bien après les vers²⁰.

Трудно себе представить, чтобы Тургенев, столь восхищавшийся «прекрасными стихами», выучивший, очевидно, их наизусть и считавший своим долгом сообщить их престарелому Ивану Дмитриеву, далекой от литературы кузине и даже мало знакомому ему псковскому губернатору, не показал их приехавшему из-за границы другу-поэту или хотя бы не рассказал ему о главной литературной сенсации первой половины года.

Впрочем, наши предположения не имели бы смысла, если бы в «29 января» не обнаруживались любопытные переключки со стихами Губера и Лермонтова. При сопоставлении трех текстов прежде всего бросаются в глаза общие для них тематические и композиционные особенности, которые отличают их от других известных поэтических откликов на смерть Пушкина. Как у Тютчева, так и у Губера и Лермонтова (в отличие, скажем, от Жуковского, Вяземского или Ф. Глинки) речь идет не только о Пушкине, но и о его убийце, которого ни один из поэтов не называет по имени. Во всех стихах имеется аналогичный резкий переход от начального третьего лица (у Губера «Он» — это Пушкин, у Лермонтова — Пушкин и Дантес, у Тютчева — Дантес) ко второму (Губер обращается к убийце Пушкина, Лермонтов — к его врагам, «светской черни», а Тютчев — к «тени поэта»), — переход, который делит каждый текст на два сегмента:

«А ты!.. Нет, девственная лира
Тебя, стыдись не назовет...»²¹ (Губер).
«А вы, надменные потомки...» (Лермонтов).
«Но ты, в безвременную тьму
Вдруг поглощенная со света,
Мир, мир тебе, о тень поэта...» (Тютчев).

Кроме того, сравнительный анализ выявляет в «29 января» целый ряд мотивов и образов, имеющих параллели у Губера и/или Лермонтова. Самые важные из них будет удобно рассмотреть построчно:

1. *Из чьей руки свинец смертельный*

Метонимический «свинец», как все помнят, появляется в первой же строфе «Смерти Поэта». Поскольку сама эта строфа насыщена реминисценциями из Пушкина и представляет собой почти что центон, его можно возвести к тому же месту «Кавказского пленника», где встречается «невольник чести»²². Эпитет «смертельный» у Тютчева синонимичен пушкинскому эпитету для свинца «гибельный», который, кроме «Кавказского пленника», использован еще и в конце «Цыган» («Пронзенный гибельным свинцом»).

7–8. *Навек он высшей рукою
В «цареубийцы» заклеямен.*

Мотив карающей «высшей руки» напоминает, конечно же, апелляцию к «Божьему/грозному суду/Судии» в финале «Смерти Поэта». Еще более близкая параллель обнаруживается у Губера, который предвещает убийце Пушкина и «суд веков», и вечное проклятье:

А ты!.. Нет, девственная лира
Тебя, стыдись не назовет,
Но кровь певца в скрижали мира
На суд веков тебя внесет.
Влачись в пустыне безотрадной
С клеймом проклятья на челе!
Твоим костям в могиле холодной
Не будет места на земле!

Как у Губера, так и в «29 января» мотив «клейма» отсылает к библейскому сюжету о Каине и Авеле, к каиновой печати

как знаку проклятья и изгнания, причем Тютчев усиливает его дополнительными ветхозаветными аллюзиями. Начальный вопрос текста: «От чьей руки...?» и антономазия в третьей строфе «Тот, кто слышит пролитую кровь» (= Бог) прямо отсылают к соответствующим стихам «Бытия»:

И когда они были в поле, восстал Каин на Авеля, брата своего, и убил его. И сказал Господь Каину: где Авель, брат твой? Он сказал: не знаю; разве я сторож брату моему? И сказал: что ты сделал? **голос крови брата твоего вопиет ко Мне от земли.** И ныне проклят ты от земли, которая отверзла уста свои принять кровь брата твоего **от руки твоей** (4: 8–10).

Тем самым высылка Дантеса, послужившая Тютчеву поводом для остроты, имплицитно соотносится с архетипическим изгнанием архетипического убийцы и переводится в высокий мифопоэтический план.

11. *Мир, мир тебе, о тень поэта*

В концовке «На смерть Пушкина» Губер обещает Дантесу страшную смерть, когда

<...> проникнет к ложу муки
Немая тень во тьме ночной
И окровавленные руки
Судом поднимет над тобой!

Взамен этой мелодраматической вариации на тему «окровавленной тени», заданной в восьмой главе «Евгения Онегина» (ср.: «Где окровавленная тень / Ему являлась каждый день» — 8, XIII: 7–8), Тютчев предлагает (конечно, не без оглядки на Данте) классический образ элизийской «тени поэта», который перекликается с несколькими пушкинскими текстами — прежде всего, с началом «Андрея Шенье» («Меж тем, как изумленный мир / На урну Байрона взирает, / И хору европейских лир / Близ Данте тень его внимает, / Зовет меня другая тень...») и с XXXVII строфой шестой главы «Евгения Онегина», где дан «творческий» вариант возможной судьбы Ленского («Его страдальческая тень, / Быть может, унесла с собою / Святую тайну...»). Отметим, кстати, что рифма «света / поэта», использованная как Тютчевым, так и Лермонтовым («Не вынесла душа поэта <...> / Восстал он против мне-

ний света») и весьма характерная для поэзии Пушкина, именно в шестой главе «Евгения Онегина» встречается 4 раза, и в том числе в непосредственной близости от «страдальческой тени» («...Поэта, / Быть может на ступенях света...» — 6, XXXVII: 5–6).

13, 16 *Назло людскому суесловью*
 <...> *кровью*

В концовке «Смерти Поэта» морфологически и семантически близкое «злословье» в дательном падеже («Тогда напрасно вы прибегнете к злословью») также рифмуется с «кровью» — словом, которое дважды повторяется в последних стихах у Лермонтова и четыре раза у Тютчева. Любопытно, что наречие «назло» вбирает в себя первую морфему «злословья» и в сочетании с «суесловьем» придает мотиву ложного слова, важному для «Смерти Поэта», расширительный смысл. В то время, как Лермонтов обличает конкретных врагов и гонителей Пушкина, «светскую чернь», коварных клеветников, распускавших о нем злые сплетни, Тютчев защищает «великий и святой жребий» поэта от пустословия (или, по-пушкински, «ропота дерзкого») тех, кто его не признает, воспроизводя в сжатом виде антитезу «Поэта и толпы».

17–18. *И этой кровью благородной*
Ты жажду чести утолил

Здесь Тютчев, судя по всему, полемически отталкивается от первых и последней строк «Смерти Поэта». Он как бы скрещивает стертное выражение «жажда мести»²³ с пушкинской формулой «невольник чести», получая в результате весьма нетривиальный и интересный по смыслу гибрид «жажда чести»²⁴. Вслед за Лермонтовым, Тютчев отсылает к «Кавказскому пленнику», где есть явная синтаксическая, лексическая и ритмическая параллель к ст. 17–18: «Привстал — и чашей благотворной / Томленья жажды утолил» (1: 135–136), но при этом отказывается отождествлять Пушкина с его романтическими героями, как это делает Лермонтов в «Смерти Поэта». Если для Лермонтова Пушкин прежде всего жертва, его последние мгновения «отравлены», и он умирает «с напрасной жаждой мщенья, / С досадой тайною обманутых надежд», то у Тютчева им движет внутреннее побуждение — «жажда чес-

ти», которую он утоляет ценой жизни. Заменяя «мечь» на «честь», Тютчев подчеркивает, что Пушкин, выходя на поединок, не был рабом навязанных ему извне правил поведения, а, наоборот, по-рыцарски защищал и утверждал свое собственное личное достоинство. Поэтому, кстати сказать, пролитая Пушкиным кровь у Тютчева не «праведная», как у Лермонтова, а «знойная» (явный намек на африканское происхождение поэта и его отнюдь не праведные «пламенные страсти») и в то же время «благородная» — эпитет, который выражает его отношение к поступкам Пушкина и их мотивам.

В стихотворении «На смерть Пушкина» Э. Губер сокрушался о том, что поэтический дар мал, и он может принести на гроб поэта только «простой листок в венке лавровом», который «не поразит могучим словом, / Не тронет сердца красотой», в ожидании

Пока сплетет на гробе славы
Другой певец — другой венок.

Кажется, Тютчев стихотворением «29 января 1837» намеревался стать этим «другим певцом», преемником пушкинской славы, возлагающим на ее гроб достойный венок. Если предшественники Тютчева говорят о Пушкине, обращаясь с инвективами к его врагам, то сам он демонстративно обращается к Пушкину, как равный к равному, как поэт к поэту, уводя на задний план темы «вражды» и «людского суесловья», центральные для Лермонтова. По словам В. Э. Вацуро,

в «Смерти Поэта» содержалась концепция жизни и гибели Пушкина. Она опиралась на собственные пушкинские стихи и статьи, частью ненапечатанные, как «Моя родословная». Заклеймив Дантеса как заезжего авантюриста, Лермонтов перенес затем тяжесть вины за национальную трагедию на общество <...> и на его правящую верхушку — «новую аристократию» <...> драбантов императора, не имевших за собой национальной исторической и культурной традиции, всю антипушкинскую партию, сохранявшую к поэту и посмертную ненависть²⁵.

Именно с этой концепцией, как представляется, Тютчев и вступил в спор, противопоставив ей свою собственную концепцию Пушкина как боговдохновенного творца, которая

также опиралась на пушкинское наследие — но только не на социальную критику, а на программные стихи о предназначении поэта: «Поэт» («Пока не требует поэта...»), «Поэт и толпа» и «Поэту» («Поэт! не дорожи любовью народной...»). Строки «Будь прав или виновен он / Пред нашею правдою земною», которые словно бы ставят под сомнение убеждение Лермонтова в виновности убийцы Пушкина и в которых Анна Ахматова увидела прямое отражение распространенного в высшем свете мнения о «правоте» Дантеса²⁶, означают на самом деле, что для Тютчева убийство поэта есть акт святотатства, который не подлежит суду «земной правды». Отсылая к ветхозаветному сюжету о Каине и Авеле, он намекает на то, что сама «вражда» Пушкина — то есть его «земные» обиды и конфликты — была прежде всего семейным делом (Пушкин и Дантес, хотя, конечно, и не братья, но все-таки *beaux-frères*) и потому должна оцениваться не по светским правилам чести, а по законам христианской морали. Все это, однако, отходит на второй план перед «высшей правдой», с точки зрения которой главное значение Пушкина заключалось в том, что он, по античной формуле, данной в «Ионе» Платона, являлся «легким, крылатым и священным» инструментом богов, к которому неприменимы обычные «земные» критерии. Подхватывая классическую топику С. Шевырева, который в «Послании “А. С. Пушкину”» (1830) писал:

Твои — певец! избранник божества,
 Любовь народа полномочный!
 Ты русских дум на все лады орган!
 Помазанный Державиным предтечей²⁷,

Тютчев именует поэта «**божественным фиалом**» и «**органом богов**», а его убийцу клеймит с точки зрения «высшей правды» как «цареубийцу»²⁸, что имплицитно уподобляет самого Пушкина царю как помазаннику Божьему. Это уподобление, в свою очередь, восходит к знаменитым пушкинским словам, обращенным к поэту:

Ты царь: живи один. Дорогою свободной
 Иди, куда влечет тебя свободный ум,
 Усовершенствуя плоды любимых дум,

Не требуя наград за подвиг благородный.
Они в самом тебе. Ты сам свой высший суд²⁹.

Тем самым Тютчев переадресует Пушкину традиционную концепцию поэта как «божественного посланника», вдохновенного медиума, чьими устами говорят боги, — концепцию, которую отстаивал сам Пушкин, — и солидаризируется с ней, а не с романтической концепцией Лермонтова³⁰.

Диалогическая направленность «29 января 1837» заставляет пересмотреть представления о нем как о «тексте без подтекстов», стоящем вне цикла «Смерть поэта». По сути дела, стихи Тютчева на смерть Пушкина обладают почти всеми из тех характерных признаков цикла, которые канонизировала «Смерть Поэта» Лермонтова. В них есть та же рудиментарная двучастность, намеченная переходом ко второму лицу; они также содержат пласт пушкинских реминисценций — прямых и опосредованных, — хотя, конечно, далеко не столь явных, как в «Смерти Поэта»; наконец, они отсылают к поэтическим прецедентам, но не относительно дальним (как отсылка к отклику Жуковского на смерть Озерова у Лермонтова), а ближайшим, и связанным не со смертью других русских поэтов, а с самим Пушкиным — к стихам Губера и Лермонтова на его смерть и к адресованному ему панегирику Шевырева. Такой отбор подтекстов объясняется прежде всего тем, что для Тютчева поэзия Пушкина и его безвременная гибель не имеют прецедента в отечественной традиции («первая любовь») и потому не могут быть ни с чем в ней соотнесены. Единственным прообразом смерти Пушкина в таком случае оказывалась только смерть Байрона, вызвавшая целый ряд русских поэтических откликов, и неудивительно, что в «29 января 1837» слышатся слабые отголоски некоторых из них. Так, например, вопросительные конструкции в самом начале стихотворения напоминают начало четвертой части «Смерти Байрона» Веневитинова:

Орел! какой перун волшебный
Полет твой смелый прекратил?
Чей голос силою волшебной
Тебя созвал во тьму могил?³¹

Не часто встречающийся в русской поэзии пушкинского времени библеизм «сосуд скудельный» на рифменной позиции

имеет параллель в отрывке Вяземского «Байрон» (ср.: Как искра вечности, как пламень беспредельный, / С небес запавшая она [мысль] в **сосуд скудельный**: / Иль гаснет без вести, или сожжет сосуд. / О Байрон, над тобой свершился грозный суд!»³²), где, кстати сказать, обнаруживается и эпитет «знойный» («пыл мысли **знойной**», по Вяземскому, одна из причин смерти Байрона; «знойная кровь», по Тютчеву, одна из причин гибели Пушкина).

Даже если это были случайные совпадения, они точно соответствовали общей установке Тютчева на подчеркнуто высокое, «олимпийское» истолкование смерти Пушкина, которое прозвучало бы как последнее слово на поэтических поминках. Однако попытка Тютчева ответить молодым предшественникам оказалась запоздалой и не имела никакого резонанса. К лету 1837 г. место дефинитивного отклика на гибель Пушкина в русской поэзии прочно заняла лермонтовская «Смерть Поэта», чей приоритет (поддержанный реакцией властей, не преминувших создать Лермонтову надлежащую биографию) уже ничто не способно было поколебать. Видимо поэтому Тютчев не попытался широко распространять «29 января 1837», а лишь передал его автограф И. С. Гагарину, который вскоре (как и сам Тютчев) уехал за границу. В итоге стихотворение полностью выпало из своего контекста и осталось неотрефлексированным последующей традицией цикла «Смерть поэта», у истоков которого оно стояло.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Левинтон Г. Смерть поэта: Иосиф Бродский // Иосиф Бродский: Творчество, личность, судьба. СПб., 1998. С. 193–195.

² См.: Пигарев К. В. Жизнь и творчество Тютчева. М., 1962. С. 92; Основат А. Л. Две реплики Тютчева по поводу смерти Пушкина // Пушкин и русская литература. Рига, 1985. С. 98–101.

³ О визите Тютчева в Петербург см.: Основат А. Л. Тютчев летом 1837 года // Литературный процесс и развитие русской культуры XVIII–XIX вв. Таллин, 1985. С. 70–72; свод данных приведен в «Летописи жизни и творчества Ф. И. Тютчева. Кн. первая. 1803–1844» (научный руководитель Т. Г. Динесман. Музей-усадьба «Мураново», 1999. С. 173–176).

⁴ Панаев И. И. Первое полн. собр. соч. СПб., 1888. Т. 6. С. 88.

- ⁵ Заборова Р. Б. Неизданные статьи В. Ф. Одоевского о Пушкине // Пушкин: Исслед. и мат. М.; Л., 1956. Т. 1. С. 331.
- ⁶ Московские ведомости. 1857. 12 ноября. После этой публикации стихи Губера перепечатывались в двух антологиях: Русские поэты о Пушкине / Сост. В. Каллаш. М., 1899. С. 80–81; Поэты 1840–1850-х годов / Вступ. ст. и общ. ред. Б. Я. Бухштаба. Л., 1972. С. 138–140.
- ⁷ Цит. по: Щеголев П. Я. Лермонтов. М., 1999. С. 243.
- ⁸ Панаев И. И. Первое ПСС. Т. 6. С. 103.
- ⁹ Цит. по: Щеголев П. Е. Лермонтов. Воспоминания. Письма. Дневники. С. 245.
- ¹⁰ См.: Тютчев в дневнике А. И. Тургенева (1832–1844) / Вступ. ст., публ. и комм. К. М. Азадовского и А. Л. Осповата // Литературное наследство: Федор Иванович Тютчев. М., 1989. Т. 97. Кн. 2. С. 86.
- ¹¹ Цит. по: П. Е. Щеголев. Дуэль и смерть Пушкина. М.; Л., 1928. С. 293.
- ¹² Новые материалы для биографии Пушкина. (Из Тургеневского архива) // Пушкин и его современники: Мат. и исслед. СПб., 1908. Вып. VI. С. 76.
- ¹³ Письма А. И. Тургенева к П. А. Осиповой // Пушкин и его современники. СПб., 1903. Вып. 1. С. 56.
- ¹⁴ Там же. С. 54.
- ¹⁵ Новые материалы для биографии Пушкина. С. 80.
- ¹⁶ Грот К. Я. Дневник И. И. Козлова. СПб., 1906. С. 23.
- ¹⁷ Смерть Пушкина (Пять писем 1837 года) // Пушкин и его современники. СПб., 1908. Вып. VI. С. 113.
- ¹⁸ Новые материалы для биографии Пушкина. С. 86.
- ¹⁹ Ср. дневниковую запись от 1 марта: «Посылаю брату <Николаю> записку Спасского и стихи Лермонтова» (*Мануйлов В.* Летопись жизни и творчества М. Ю. Лермонтова. М.; Л., 1964. С. 77).
- ²⁰ Новые материалы для биографии Пушкина. С. 89.
- ²¹ Ср. в «Руслане и Людмиле»: «Но, други, девственная лира / Умолкла под моей рукой...» (4: 183).
- ²² Как уже неоднократно отмечалось ранее, «невольник чести» — это цитата из «Кавказского пленника». Ср.: «Невольник чести беспощадной, / Вблизи видал он свой конец, / На поединках твердый, хладный, / Встречая гибельный свинец» (1: 349–352). Добавим к этому, что «Погиб поэт» инвертирует начало стиха в «Евгении Онегине»: «Поэт погиб» (7: XIV), что «Поникнув гордой головой» повторяет (с заменой женской клаузулы на мужскую) строку о коне из «Руслана и Людмилы» (6: 41) и что рифма

«чести / мести», по подсчету Т. Шоу, встречается в стихах Пушкина пять раз.

- ²³ Среди других примеров, «жажда мести» до Лермонтова встречается у Пушкина в «Полтаве» («И, жаждой мести увлеченный...» 2: 368) и у самого Тютчева в переводе отрывка Целлица «Байрон» («Те с жаждою, те с упоением мести»).
- ²⁴ Любопытно, что у Пушкина в шестой строфе «Наполеона» имеется почти дублет этого стиха: «Ты жажду власти утолил», хотя знакомство Тютчева с ним крайне проблематично, поскольку «Наполеон» был напечатан без строф 4–6 и 8, не пропущенных цензурой. Эти строфы, однако, были известны в ближайшем окружении Пушкина, так как Пушкин послал их А. И. Тургеневу в письме от 1 декабря 1823 г.
- ²⁵ Вацуро В. Э. Художественная проблематика Лермонтова // Лермонтов М. Ю. Избранные сочинения. М., 1983.
- ²⁶ Ахматова А. А. Гибель Пушкина // Ахматова А. А. Соч.: В 2 т. М., 1986. Т. 2. С. 88.
- ²⁷ Шевырев С. П. Стихотворения / Вступит. ст., ред. и прим. М. Аронсона. Л., 1939. С. 87.
- ²⁸ Слово «цареубийца» графически выделено Тютчевым как цитата, что, в первую очередь, вызывает ассоциацию с «Борисом Годуновым», где оно употреблено в монологе Пимена: «О страшное, невиданное горе! / Прогневали мы Бога, согрешили: / Владыкою себе цареубийцу / Мы нарекли». Цареубийство, как и братоубийство, причислялось церковью к окаянным грехам.
- ²⁹ Более ранний пример уподобления поэта царю обнаруживается в стихотворении Карамзина «К бедному поэту»: «Поэт! Натура вся твоя. / В ее любезном сердцу лоне / Ты царь на велепном троне» (Карамзин Н. М. Полное собрание стихотворений / Вступит. ст., подгот. текста и прим. Ю. М. Лотмана. М.; Л., 1966. С. 193).
- ³⁰ Поскольку послание Жуковского «К кн. Вяземскому и В. Л. Пушкину» является одним из важнейших подтекстов «Смерти Поэта» Лермонтова, следует отметить, что оно начинается с классических противопоставлений вдохновенного поэта-избранника, чье «блаженство прямо с неба» и чьи судьи «лишь чада Феба», толпе непосвященных завистников «гения и славы». Эмблемой поэта у Жуковского тоже выступает своего рода музыкальный инструмент богов, только не живой, а рукотворный — легендарная статуя Мемнона в египетской пустыне, которая, согласно преданию, издавала гармонические звуки, когда ее касались первые лучи солнца:

Один, среди песков, Мемнон,
Себя с возвышенной главою,
Молчит — лишь гордою стопою
Касается ко праху он;
Но лишь денницы появленье
Вдали восток воспламенит —
В восторге мрамор песнь гласит.
Таков поэт, друзья...

Именно к этой части послания, никак не отразившейся у Лермонтова, по-видимому, восходит тема «пробуждения» в «Поэте» Пушкина (ср. особенно аналогичное использование конструкции «Но лишь...»): «Но лишь божественный глагол / До слуха чуткого коснется, / Душа поэта встрепенется...». Этим наблюдением я обязан Г. А. Левинтону), а — через него — и трактовка роли поэта у Тютчева. В связи с мотивом «цареубийства» в «29 января 1837» небезынтересно, что, по мифу, Мемнон, сын Авроры и любимец Аполлона, изобретатель алфавита, был эфиопским царем, приведшим свое войско на защиту Трои. Его вызвал на поединок старец Нестор, но Мемнон отказался от боя с ним, считая невозможным сражаться с немощным стариком. Тогда заменить Нестора вызвался Ахилл, убивший Мемнона и за это покаранный Аполлоном. Как можно заметить, миф о царе Мемноне легко проецируется на образ Пушкина и обстоятельства его гибели.

³¹ *Веневитинов Д. В.* Стихотворения / Вступит. ст., ред. и прим. В. Л. Комаровича. Л., 1940. С. 39–40.

³² *Вяземский П. А.* Стихотворения / Вступит. ст. Л. Я. Гинзбург; сост., подгот. текста и прим. К. А. Кумпан. Л., 1986. С. 186.

МАДРИГАЛ ИЛИ РАЗЫСКАНИЕ В МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКЕ?

К истолкованию стихотворения
Тютчева «Ю. Ф. Абазе»

БОРИС КАЦ

I'

1. Так — гармонических орудий
2. Власть беспредельна над душой,
3. И любят все живые люди
4. Язык их темный, но родной.

II

5. В них что-то стонет, что-то бьется,
6. Как в узах заключенный дух,
7. На волю просится, и рвется,
8. И хочет высказаться вслух...

III

9. Не то совсем при вашем пенье,
10. Не то мы чувствуем в себе:
11. Тут полнота освобожденья,
12. Конец и плену и борьбе...

IV

13. Из тяжелой вырвавшись юдоли
14. И все оковы разреша,
15. На всей своей ликует воле
16. Освобожденная душа...

V

17. По всемогущему призыву
18. Свет отделяется от тьмы,
19. И мы не звуки — *душу живу*,
20. В них вашу душу слышим мы.

22 декабря 1869

Как известно, этот текст вызывает затруднения при жанровой рубрикации тютчевского поэтического наследия. В новейшем Полном собрании сочинений Тютчева, составленном Вадимом Кожинным и изданном при участии «Фонда Свят. Блгв. Князя Александра Невского», стихотворение безоговорочно (ибо стихи в этом издании не имеют комментариев) занесено в раздел «Стихи на случай». В предисловии раздел охарактеризован как собрание «имеющих <...> прикладное значение стихотворных посланий родственникам, друзьям и знакомым, откликов на какие-либо события и т.п.»².

В ценной работе Ю. И. Левина в тексте выявлен редуцированный вариант того, что автор называет архисюжетом основного мифа Тютчева, однако при жанровом определении текста автор также называет его стихотворением на случай, и дает уточнение — «мадригал»³.

Несмотря на очевидную внешнюю оправданность такой классификации (титульная адресация знакомой поэта, к тому же певиче, чье пение восхваляется), стихотворение своей композицией, лексическим строем и углубленной проблемностью решительно выпадает из объемного корпуса русских поэтических мадригалов, обращенных к поющим дамам⁴. Я попытаюсь показать, что стихотворение «Ю. Ф. Абазе» имеет значение, далеко выходящее за рамки «прикладного», и вряд ли может быть отнесено к жанру мадригала без существенных оговорок.

Замечу в первую очередь, что ни один из известных мне русских мадригалов, посвященных певицам (или вообще музыкантам), не затрагивает важных и тем более полемических проблем, касающихся самой сути музыкального искусства. В мадригалах певицам преобладают эмоциональные впечатления автора и комплименты.

Иначе у Тютчева. В тексте ставится и решается одна из самых острых для музыки XIX столетия проблем: соотношение чисто инструментальной (позже она будет названа «абсолютной» или «автономной») музыки и музыки, где инструментальный компонент лишь поддерживает главенствующее и явленное в вокале слово. В разных вариантах и решениях эта проблема прошла сквозь всю эпоху музыкального романтизма, воплощаясь как в звучащих опусах, так и в ожесточенной критической полемике.

Тютчевское отношение к этой проблеме представлено в тексте с типичной для поэта философской глубиной и риторической отчетливостью.

В пяти строфах текста легко прослеживается диалектическая триада. Первые две строфы, характеризующие чисто инструментальную музыку, представляют тезис. Риторическое восклицание «Так!» подчеркивает экспозиционный характер начальных строф. Две следующие, где появляется слово «пенье», дают антитезис. Дважды повторенное «не то» акцентирует момент опровержения.

Заключительная строфа снимает противоречие, представляя описываемый феномен (музыку) на новом, высшем уровне.

При этом триада разворачивается весьма динамично — она представлена как процесс, а не как статическое сопоставление. Внетекстовые коннотации могут подсказать, что антитезисом выступает не сольное пение (а *carpella*), но именно пение в инструментальном сопровождении: очевидно, что салонная певица Ю. Ф. Абаза (урожд. Штуббе) не могла иметь в репертуаре акапелльных произведений. Но, впрочем, то же явствует и из внимательного прочтения текста. Если в тезисе «заключенный дух» «бьется», «на волю просится и рвется», то в антитезисе он вырывается из «тяжкой юдоли» и испытывает «полноту освобождения». Наступает «конец и плену и борьбе». Следовательно, в антитезисе мы имеем не просто другое, но именно гегелевское «свое другое» — возникшее в процессе развития тезиса. Освобождение пленного духа не означает уничтожения «гармонических орудий».

Синтезом оказывается раскрытие нового содержания в музыке, в которой мы уже слышим не «что-то», и не «пенье» и даже не «звуки», а высшее божественное начало всей жизни — «душу живу».

И диалектичность, и процессуальность этого, хочется сказать, мини-трактата подтверждается распределением слов по строфам. Отмечу лишь главное. Так, в антитезис попадают с обновленной семантической окраской слова «душа» и «воля», впервые появившиеся в тезисе (ср. стихи 2 и 7 со стихами 15 и 16). «Узы» из стиха 6 превращаются в «оковы» в стихе 14.

Синтез в пятой строфе осуществляется не только на лексическом, но и на синтаксическом уровнях. Такие слова из пер-

вой строфы, как «душой», «живые», «темный» превращаются в «душу живу» и «тьму», упомянутые в пятой. Словосочетание «власть беспредельна» ясно перекликается с сочетанием «по всемогущему призыву». Антитезис представлен в синтезе закреплением местоимения «мы», впервые возникшего в стихе 9. Очевиден и синтаксический параллелизм стихов 9–10 из третьей строфы и стихов 19–20 из пятой: при общей конструкции (повтор предложения с первоначальным пропуском сказуемого) в первом случае дважды звучит дополнение («не то»), а во втором трижды — подлежащее («мы») и дважды с варьированием — дополнение («душу живу», «вашу душу»).

В рациональности такой композиции не приходится сомневаться, как и в тщательности риторического ее оформления. Достаточно приглядеться хотя бы к началам тезиса (стих 1) и антитезиса (стихи 9–10). Первый стих открывается сразу двумя риторическими фигурами: а) *exclamatio* — восклицательное утверждение «так» и в *aposiopesis* — пауза перед изложением тезиса, графически выраженная знаком тире. Изложение же антитезиса (*confutatio* — в терминах риторики) начинается с анафоры.

Однако особое внимание обращает на себя повышенная серьезность в трактовке темы, простирающаяся в архаической окраске ряда лексем («узы», «юдоль», «оковы разреша»), а также в косвенных и прямых отсылках к ветхозаветным текстам.

В первых же словах тезиса — «гармонических орудий» — звучит эхо первых стихов в ряде псалмов Давида, где сходным образом именуется музыкальные инструменты: «На струнных орудиях» (Пс. 4, 1), «На духовых орудиях» (Пс. 5, 1; ср. также: Пс. 6, 1; 8, 1; 44, 1; 45, 1; 53, 1 и др.). Стихи 17–18 имеют претекстом 4 стих первой главы Книги Бытия (очевидно, что эпитет «всемогущий» может быть соотнесен только с Богом), где рассказывается об отделении света от тьмы при сотворении человека. Наконец, в стихе 19 авторским курсивом выделена прямая цитата из 7 стиха второй главы той же книги, где говорится о создании человека и превращении его в живое существо: Господь Бог «вдуну в лице его дыхание жизни и бысть человек в душу живу» (Быт. 2, 7).

Представляется, что все отмеченное, мягко говоря, несколько тяжеловато для мадригала (заметим попутно, что

текст не содержит ни одного прямого комплимента и ни одного эпитета, восхваляющего голос певицы) и чересчур серьезно и рационально для «стихотворения на случай» с его «прикладным», по выражению В. Кожина, значением.

Самым приблизительным образом тютчевское решение затронутой в тексте музыкально-эстетической проблемы можно изложить примерно так: при всей своей выразительности и суггестивности чисто инструментальная музыка — это оковы духа, который освобождается, когда получает возможность «высказаться вслух» — в поющемся слове. Высвобождение голоса, поющего слово, приравнивается к актам Божественного творения: к отделению света от тьмы, к сотворению человека и наделению его душою.

Такой взгляд имел отчетливую параллель в одной из самых нашумевших музыкально-эстетических доктрин XIX в., а именно — в вагнеровской теории музыкальной драмы. Впервые он был сформулирован Вагнером на фундаментальном для него примере Девятой симфонии Бетховена, где впервые в этом жанре в четвертой части цикла к оркестру присоединяются поющие человеческие голоса (сначала солисты, затем хор) с текстом оды «К радости» Шиллера. В беллетристической новелле «Паломничество к Бетховену» Вагнер вкладывает в уста создателя Девятой симфонии следующие слова:

Инструменты передают изначальные звуки мироздания и природы; то, что они выражают, нельзя точно определить, нельзя ясно установить их характер, ибо они передают изначальные чувства, как они возникали их хаоса первозданного мира, возможно, еще до появления человека, который мог бы принять эти чувства в свое сердце. Совершенно иное — человеческий голос; он выражает человеческое сердце и его замкнутое индивидуальное чувство. Это ограничивает его характер, но зато он определен и ясен. Вот и надо соединить эти два элемента и слить их воедино. Необузданным, изначальным, беспредельным чувствам, которые передают инструменты, противопоставить ясные, определенные ощущения человеческого сердца, которые передает человеческий голос. Присоединение этого второго элемента окажет благотворное и смягчающее воздействие на борьбу изначальных чувств, введет их поток в определенное общее русло, а человеческое сердце, восприняв эти изначальные ощущения, станет шире и сильнее и обретет способность осознать в себе божественную

сущность, до того жившую в нем как смутное предчувствие высшего существа⁵.

Возникает впечатление, что тютчевский текст является превосходным поэтическим парафразом этих слов Бетховена, сочиненных Вагнером.

Новелла Вагнера впервые была опубликована в парижской «Gazette musicale» в 1840 г. Идея, высказанная в ней Вагнером устами Бетховена, стала базисным тезисом его музыкальной эстетики и практики и неоднократно в разных вариантах повторялась в его более поздних работах «Опера и драма» (1850–1851, изд. 1852) и «Искусство будущего» (1860, изд. 1861)⁶.

О каком-либо интересе Тютчева к музыке Вагнера или к его теории музыкальной драмы у меня нет никаких фактических данных. Зато есть обширный материал для предположений. Так, стоит вспомнить свидетельство Карла Пфеефеля:

В Германии, куда он прибыл, по собственному выражению, под звуки «Freischuetze», Тютчев встретил расцвет романтизма в области искусств — поэзии, художеств, музыки и т.п.⁷

Упоминание «Фрайшюца» здесь любопытно тем, что эта опера Вебера была второй (после хоровой симфонии Бетховена) опорой Вагнера в его поисках синтеза музыки и слова. Публикация вагнеровской новеллы могла, в принципе, быть замечена Тютчевым. Новеллу высоко оценил хорошо знакомый Тютчеву Гейне, о ней много писали в парижской прессе, за которой Тютчев следил, находясь в Мюнхене. Князь Иван Сергеевич Гагарин, живя в 1840–41 гг. в Париже, постоянно посещал концерты и оперные спектакли, слушал Берлиоза, Листа и Шопена, но в его дневнике имя Вагнера не упоминается.

Однако если в 1840 г. Тютчев мог еще не слышать это имя, то оно, безусловно, было ему известно в 1863 г., когда приезд Вагнера в Россию и шумный успех его концертов в Петербурге и Москве вызвали шквал газетных публикаций с подробным изложением его теоретических воззрений⁸. Среди авторов газетных откликов были такие достаточно близкие Тютчеву персоны, как В. Ф. Одоевский и Н. А. Мельгунов. Чрезвычайно высокая оценка музыки Вагнера П. А. Вяземским также вполне могла быть известна Тютчеву. Стоит вспомнить и то, что Вагнер в России был гостем великой княгини Елены Пав-

ловны, в чьих дворцовых апартаментах Тютчев был своим человеком. Так, второго апреля (н. ст.) 1863 г. он участвует в разыгрывании живых картин во дворце Елены Павловны⁹. Где-то в те же апрельские дни (точная дата неизвестна) Вагнер там же читает великой княгине фрагменты своей тетралогии «Кольцо Нибелунга»¹⁰. Контакты Вагнера и его высочайшей покровительницы осуществлялись через баронессу Эдиту фон Раден, близкую подругу дочери Тютчева Анны¹¹. Вагнера патронировал и граф Матвей Юрьевич Виельгорский. Как известно, в доме братьев Виельгорских Тютчев был постоянным посетителем музыкальных вечеров¹². Словом, не зная о том общественном резонансе, который вызвал приезд Вагнера в Россию, Тютчев не мог. Однако и мы не можем ничего сказать о том, в какой степени этот приезд заинтересовал поэта, был ли он хоть на одном из вагнеровских концертов, прочитал ли хотя бы одну из многочисленных статей о композиторе, взбудоражившем умы и России, и всей Европы.

Между тем с большей уверенностью можно предположить, что Тютчев интересовался музыкой Бетховена. Во-первых, Бетховен — единственный композитор, единожды упомянутый в тютчевских стихах (стих «Она Бетховена играла...» в автографе стихотворения «Графине Е. П. Ростопчиной», в ответ на ее письмо). Во-вторых, Тютчев вряд ли мог остаться равнодушным к примечательному совпадению: в тот самый год (1823), когда он переводил шиллеровскую оду «К радости», Бетховен сочинял свою Девятую симфонию, в которой, как уже говорилось, ода Шиллера послужила основой для финального прорыва оркестровой музыки к поющемуся слову. Совпадение вполне могло возбудить интерес Тютчева именно к этому произведению, быстро получившему широкую известность и в Германии, и в России. Если так, то Тютчев мог обратить внимание на первый серьезный и вместе с тем общедоступный очерк о Девятой симфонии, опубликованный в 1868 г. А. Н. Серовым. Более 10 лет активно пропагандировавший в России творчество Вагнера и опубликовавший с 1860 г. ряд статей, подробно излагающих его теории, Серов, говоря о Девятой симфонии Бетховена, интерпретировал ее тоже с вагнеровских позиций. Очерк начинался прямо с описания финала, с роли, которую играет в этом финале ода Шил-

лера. Резюме Серова весьма напоминало сокращенное переложение цитированного выше фрагмента из «Паломничества к Бетховену» Вагнера:

Кантата на слова Шиллера воплощает главную мысль Бетховена, дает ей физиономию, наделяет ее словом. Это последняя ступень творчества, это будто создание «человека» венцом всего органического царства¹³.

Последнее предложение уже прямо перекликается с заключительной строфой стихотворения Тютчева.

Статья Серова публиковалась в 16 номере «Современной летописи» (приложение к «Московским ведомостям») за 1868 г., т.е. примерно за полтора года до датировки стихотворения «Ю. Ф. Абазе». «Московские ведомости» входили в круг постоянного внимания Тютчева¹⁴, но скорее всего его интересовало там освещение политических событий. Поэтому настаивать на том, что статья Серова или новелла Вагнера, посвященные Девятой симфонии Бетховена, послужили подтекстами стихотворения «Ю. Ф. Абазе», было бы опрометчиво.

Однако с достаточной убежденностью можно утверждать следующее:

1. Тютчев глубоко вник в актуальную для современной ему музыкальной эстетики проблему и изложил ее видение, совпадающее с проповедовавшимся Вагнером и его русским пропагандистом Серовым.

2. Глубина освещения проблемы и диалектико-риторическое ее изложение в стихотворении делают маловероятным предположение об импровизационном характере его создания, столь типичном при сочинении стихотворений «на случай».

3. Сам «случай», т.е. конкретный повод для сочинения, остается неясным. Как бы хорошо ни пела Ю. Ф. Абаза, это еще не повод для посвящения ей не излияния лирического восторга, а строго логичного рассуждения о соотношении инструментальной и вокальной музыки. Собственно, только дважды использованное местоимение «Ваша» придает тексту оттенок прямого обращения. Достаточно представить тот же текст с какой-либо заменой этих двух слов, чтобы стихотворение утратило всякие признаки адресованности конкретному лицу¹⁵.

4. Библейски-возвышенная окраска текста и отсутствие признаков комплиментарности не позволяют безоговорочно отнести этот текст к жанру «мадригала».

5. В итоге перед нами скорее (пусть и несколько неожиданный для Тютчева) опыт поэтического разыскания в сфере романтической музыкальной эстетики, нежели просто послание знакомой даме, обладающей хорошим голосом.

Эти утверждения, думается, позволяют мне в заключение рискнуть выдвинуть гипотезу — с полным осознанием ее недоказуемости в отсутствие каких-либо данных об истории создании текста. Можно предположить, что, если в этом тексте и есть нечто случайное, то это сама его адресация. Возможно, данный текст долго и тщательно продумывался и подготавливался поэтом как вполне самостоятельное авторское высказывание по заинтересовавшей его проблеме. Возможно, он уже существовал в черновом виде, когда некая светская необходимость потребовала подношения послания супруге министра финансов и, по всей видимости, давней знакомой поэта¹⁶. В силу этой необходимости недоработанный текст был доработан (или уже готовый — переработан) с добавлением местоимения «Ваша» и с заглавием, превращающим поэтический трактат в послание. Эта до- или переработка и обусловила жанровую невнятицу стихотворения.

Если специалистам посчастливится найти новые материалы об истории создания стихотворения, предлагаемую гипотезу можно будет подтвердить или опровергнуть.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Нумерация строф и стихов моя, курсив авторский. — Б. К.
- ² Тютчев Ф. Полн. собр. соч. в стихах и прозе / Сост., пред., ст., прим. В. Кожина. М., 2000. С. 6.
- ³ Левин Ю. И. Инвариантный сюжет Тютчева // Тютчевский сборник: Ст. о жизни и творчестве Ф. И. Тютчева / Под общ. ред. Ю. М. Лотмана. Таллинн, 1990. С. 166.
- ⁴ Об этом корпусе вкратце см.: Кац Б. «Благодарим, волшебница...» // Музыкальная жизнь. 1985. № 16. С. 17–19; № 17. С. 15–17.
- ⁵ Вагнер Р. Паломничество к Бетховену // Вагнер Р. Избр. работы / Сост. и коммент. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова. Вступит. ст. А. Ф. Лосева. М., 1978. С. 103.

- ⁶ Там же. С. 190–192, 336–337 и др.
- ⁷ *Пфефель К.* <Заметка о Тютчеве> / Публ. К. В. Пигарева // Литературное наследство. М., 1989. Т. 97. Кн. 2. С. 33.
- ⁸ Подробнее см.: *Гозенпуд А.* Рихард Вагнер и русская культура: Исслед. Л., 1990. С. 57–77.
- ⁹ *Чулков Г.* Летопись жизни и творчества Ф. И. Тютчева. М.; Л., 1933. С. 151.
- ¹⁰ *Kroeplin К.-Н.* Richard Wagner. 1813–1883: Eine Chronik. Leipzig, 1987. S. 93.
- ¹¹ *Тютчева А. Ф.* При дворе двух императоров: Воспоминания и фрагменты дневников фрейлины двора. М., 1990. С. 120.
- ¹² См. свидетельство Д. В. Григоровича в кн.: Ф. И. Тютчев в документах, статьях и воспоминаниях современников / Ред.-сост. Г. В. Чагин. М., 1999. С. 89.
- ¹³ *Серов А. Н.* Девятая симфония Бетховена, ее склад и смысл // Серов А. Н. Избранные статьи. М., 1950. Т. 1. С. 432.
- ¹⁴ Так, напр., в мае 1863 г. «Е. А. Денисьева каждый день читает Тютчеву “Московские ведомости”» (*Чулков Г.* Указ. соч. С. 151).
- ¹⁵ Ср., напр., экспериментальные варианты с характерными риторическими повторами, в которых строка 9 читалась бы как «Не то, совсем не то при пенье...», а строка 12 — как «В них душу живу слышим мы».
- ¹⁶ А. Ф. Тютчева сообщает о первом своем знакомстве с Юлией Штуббе (в будущем замужестве — Абазой) в записи от 11 октября 1858 г.: «Вечером, уложив великую княжну, я пошла в Арсенал. Там была музыка. Играл Рубинштейн, пела некая m-elle Штубе, обладающая прекрасным голосом, которую великая княгиня Елена Павловна привезла из Германии» (*Тютчева А. Ф.* Указ. соч. С. 171). Пользуюсь случаем заметить, что по комментариям к различным тютчевским изданиям кочует указание только на год смерти Ю. Ф. Абазы (1915), в то время как комментаторы писем Достоевского (в письме к Ю. Ф. Штуббе он давал оценку ее повести, хваля за центральную — антисемитскую — идею, но отказывая автору в художественных достоинствах) смело указывают и год рождения — 1830, правда, без ссылок на источники, которые мне также не удалось отыскать.

РЕВЕЛЬ В СТИХОТВОРЕНИИ Ф. ТЮТЧЕВА «КАК НАСАЖДЕНИЯ ПЕТРОВА...»

ГАЛИНА ПОНОМАРЕВА

Ревель был для Тютчева, в первую очередь, транзитным городом и только затем воспринимался как исторический и культурный топос.

Эстония не раз фигурирует в жизни поэта и его семьи. Впервые Тютчев побывал здесь в конце августа – начале сентября 1843 г., когда гостил в имении графа Бенкендорфа Фалле в окрестностях Ревеля, а затем из Ревеля поплыл на пароходе в Германию. С 1847 г. до конца 1850-х гг. семейство Тютчевых неоднократно отдыхало в Гапсале (Хаапсалу) и Аренсбурге (Курессааре), а в 1856 г. в Аренсбурге отдыхал сам поэт. Обычно Тютчевы добирались из Петербурга до курортов морем через Ревель. После пожара на пароходе в 1838 г., когда смерть угрожала первой жене Тютчева и его детям, его беспокоили поездки по морю его близких. 12 июня 1856 г. он пишет своей второй жене Эрнестине Федоровне:

Я получил вчера письмо из Ревеля от Софи Карамзиной, сообщающей о вашем позднем и нелегком прибытии в этот порт, при громе и молнии грозы [Тютчев 1915: 236–237].

Ревель упоминается в письмах Тютчева времени Крымской войны в связи с предполагавшейся блокадой российских портов на Балтике. 10 февраля 1854 г. он пишет Э. Ф. Тютчевой из Петербурга:

Здесь, конечно, готовятся достойно встретить милых гостей. Все командования уже распределены. Петергоф, Ораниенбаум кроют укреплениями. Финляндия — под оружием. Даже невинный Ревель, порт которого уже свободен от льда, готовится к обороне, и говорят, что наш приятель Берг¹ примет командование войсками, которые должны защищать этот город» [Тютчев 1915: 195–196].

Из этого письма видно, что Тютчев знал, что ревельский порт слабо укреплен. Он внимательно следил за действиями неприятельского флота на Балтийском море. В следующем 1855 г. в письме от 22 июля Тютчев пишет жене:

Англо-французский флот сосредоточен в стороне Ревеля. Эти мерзавцы продолжают делать разбойничьи набеги на эти берега и недавно убили даже двух работавших в поле женщин [Тютчев 1915: 230].

Тютчев здесь не совсем точен. Как свидетельствует служивший в Балтийском Порту (Палдиски) А. А. Фет,

между Ревелем и Нарвою высадились неприятельские стрелки, и когда единственными встреченными ими лицами оказались две бабы в поле, бросившиеся, разумеется, опрометью бежать, то стрелки сделали по ним залп и, убивши одну наповал, вернулись к своим шлюпкам [Фет 1983: 286].

По приведенным цитатам видно, что Ревель воспринимался Тютчевым как портовый город, мало приспособленный для боевых действий.

Тютчев знал Ревель и как курорт. На ревельских водах отдыхали его друзья Вяземские и Карамзины. Местом отдыха петербуржцев часто становился пригород Катериненталь (Кадриорг), где первое купальное заведение было открыто в 1813 г. и где уже в 1825 г. отдыхал П. А. Вяземский.

Наряду с древним готическим центром, Катериненталь был одной из главных достопримечательностей города. Известно, что парк был заложен по приказу Петра Первого в начале XVIII в. По преданию, царь сам сажал здесь каштаны. Вот как описывался парк в 1833 г. в ревельском журнале «Радуга»:

Житель Петербурга или Москвы живо представит себе наш Катериненталь в это время, если припомнит гуляние в Петергофе или в Московском Дворцовом саду: здесь то же искусство посреди природы, те же английские дорожки, те же столетние липы, то же карканье ворон, та же пестрота между гуляющими, только всего поменьше, но зато и меньше вертунов с хлыстиками и всего ветренного, а больше степенности [Радуга 1833: 44].

Хотя от центра города до Катериненталья на извозчике было не более 15 минут езды, Кадриорг был не очень спокойным местом: в XIX в. зимой там водились волки [Вести].

Видимо, П. А. Вяземский, много раз бывавший в Ревеле, был одним из основных информантов Тютчева, рассказывавших ему об истории и культуре города. Безусловно, Тютчев читал и стихи Вяземского, посвященные Ревелю. В хрестоматийно известном стихотворении Тютчева «Чародейкою Зимою / Очарован лес стоит...» (1852) мы находим реминисценцию из стихотворения Вяземского «Ночь в Ревеле» (1843): «Не мертвец и не живой» [Тютчев 1987: 185]. У Вяземского эта строчка относится к военачальнику петровских времен герцогу де Круа, труп которого не хотели предавать земле из-за не оплаченных покойным долгов. Его мумию показывали путешественникам в Ревеле в XIX в.:

Про того ли про Кашея,
 Что не принятый землей,
 Ждет могилы, сиротея,
 Не мертвец и не живой? [Вяземский: 275].

Тема «Русские в Ревеле» также в какой-то мере заинтересовала поэта уже в 1840-е гг. Об этом свидетельствует его письмо жене от 19 июля 1847 г. Эрнестина Федоровна была немкой, родившейся и выросшей в Германии. Тем не менее, увиденный впервые немецкий город в Российской империи ее изумил. 19 июля 1847 г. Тютчев пишет жене:

Итак, немецкий вид Ревеля заставил Вас призадуматься, а лишь борода русского кучера вас успокоила. Княгиня Вяземская, которой я сообщил об этом впечатлении, смеялась над ним, не зная в точности, как объяснить себе его [Тютчев 1914: 18].

Для современников Тютчева Эстония, как и вся Прибалтика, воспринималась как русская «отчина». Н. Розанов в изданном им в 1839 г. «Путеводителе по Ревелю и его окрестностям» писал:

Остзейский край был исстари Русской отчиной. Он присоединен к России окончательно от Шведов при Петре Великом [Путеводитель 1839: III].

Тютчев тоже рассматривал Эстонию как исконные российские владения.

Политический интерес поэта к Прибалтике обострился во второй половине 1860-х гг. В это время в Праге выходит книга славянофила Ю. Ф. Самарина «Окраины России», вызвавшая

крайнее раздражение прибалтийских немцев. Ему ответил брошюрой дерптский профессор Карл Ширрен. Тютчев очень внимательно следил за этой острой полемикой, тем более что, служа цензором иностранной литературы, просматривал вышедшие за рубежом книги.

Публикация интересующего нас стихотворения «Как насаждения Петрова...» была связана с поддержкой Тютчевым позиций славянофилов. Оно было напечатано 25 июня 1869 г. в газете «Эстляндские губернские ведомости». Приведем его текст:

Как насаждения П е т р о в а
В Е к а т е р и н е н с к о й долине
Деревья пышно разрослись,
Так насаждаемое ныне
Здесь русское живое слово —
Рости — и глубже коренись...

[Тютчев 1869; орфография оригинала].

Проф. С. Г. Исаков в комментариях к стихотворению в антологии «Эстония в произведениях русских писателей XVIII – начала XX века» так объясняет причины его появления:

Стихотворение является откликом на преобразование газеты «Эстляндские губернские ведомости» (официального органа губернского правления), осуществленные губернатором М. Галкиным-Врасским, первым в XIX в. губернатором Эстляндии русской национальности. Если до 1869 г. в газете преобладали официальные материалы на немецком языке, то с этого года возросло число русскоязычных публикаций и печатаемые материалы — особенно те, что публиковались в неофициальной части газеты, — стали несравнимо более разнообразными, включали краеведческие, статистические и библиографические статьи и сообщения. Увеличение числа русскоязычных публикаций в газете вызвало протесты немецкого дворянства и бюргерства. Ф. И. Тютчев увидел в произошедших в газете изменениях одну из первых попыток усилить роль русского начала в прибалтийской жизни, в которой до тех пор полностью доминировали остзейские немцы [Исаков 2001: 606].

Однако все же нельзя не отметить, что в «Эстляндских губернских ведомостях» собственно литературные материалы никогда не печатались, поэтому, с моей точки зрения, стихотворение Тютчева выглядело на страницах газеты несколько

странно. В 1870 г. по наиболее интересным газетным материалам был собран «Эстляндский сборник», но стихотворение «Как насаждения Петрова...» в него не вошло. После публикации стихотворения имя Тютчева ни разу не упоминалось на страницах «Эстляндских губернских ведомостей», не была отмечена и его смерть в 1873 г. Возможно, последнее было связано с уходом в 1870 г. редактора П. Тиханова, при котором было напечатано стихотворение Тютчева. Но можно сделать вывод, что оно не вызвало в газете никакого отклика. Это был камень, упавший в болото².

Я считаю, что в основу стихотворения Тютчева могли лечь воспоминания, связанные с его пребыванием в Ревеле в сентябре 1843 г.

Я уже упоминала, что до приезда в Ревель Тютчев пять дней гостил в Фалле у А. Х. Бенкендорфа, владевшего имением с 1828 г. В письмах к родным Тютчев дает гостеприимному хозяину очень высокую оценку. Так, он пишет к родителям:

Немного я видал людей, которые мне с первого взгляда казались так симпатичны, как граф Б<енкендорф>, и я чрезвычайно польщен тем приемом, какой он мне оказал [Тютчев 2003: 51].

Известно, что Тютчев познакомил Бенкендорфа со своим сочинением, адресованным императору [Осват: 95]. Политические идеи Тютчева понравились Бенкендорфу, о чем поэт с гордостью рассказывает родителям:

Но что мне особенно приятно, это прием, какой он оказал моим мыслям относительно известного вам проекта, и готовность отстаивать их перед Государем, ибо на другой день после того, как я их ему изложил, он воспользовался последним своим свиданием с Государем перед его отъездом и довел их до его сведения [Тютчев 2003: 51].

В письме к жене польщенный Тютчев расхваливает человеческие достоинства шефа жандармов:

Отличный человек. Это, конечно, одна из лучших натур, которые я когда-либо встречал. Бенкендорф один из самых влиятельных, самых высоко стоящих в государстве людей, пользующихся по самому свойству своей должности неограниченной властью, почти такой же неограниченной, по крайней мере, как власть его повелителя. Я это знал и это, конечно, не могло меня расположить

в его пользу. Тем более мне отраднo было убедиться в том, что это также вполне добрый и честный человек [Тютчев 1914: 11].

Парк в Фалле также произвел на Тютчева большое впечатление (я считаю, что гораздо большее, чем Катериненталь). В письме к жене он упоминает только Фалль. «Самая местность считалась бы красивой даже в самых живописных странах» [Там же].

Как справедливо замечает С. Г. Исаков, Фалль считался самым красивым и популярным местом в окрестностях Ревеля:

Это оригинальный замок в готическом стиле, огромный парк с речкой, водопадом, многочисленными беседками, мостиками и павильонами, выстроенными в разных архитектурных стилях» [Исаков 2003: 101].

Нельзя не признать, что в истории Фалля появление Тютчева в 1843 г. не стало большим событием. Правнук Бенкендорфа князь С. М. Волконский, который лично был знаком с Тютчевым, ни в книге «Родина» в части, посвященной Фаллю [Волконский], ни в небольших воспоминаниях, опубликованных в 97 томе «Лит. наследства» [Волконский 1989], не пишет о пребывании поэта в Фалле. О визите Тютчева в имение Бенкендорфов упоминает лишь литератор С. И. Уманец, автор книги «Замок Фалль под Ревелем» (1894), служивший в Ревеле в 1893–1895 гг. Но и он знает о посещении Тютчевым Фалля лишь из письма поэта к жене [Уманец: 87–89].

Для владельцев Фалля было важным не посещение малоизвестного тогда поэта и второстепенного дипломата, а визит императора. Об одном из таких визитов мы можем прочитать в анонимной статье «Пребывание их Императорских Величеств в Ревеле 25, 26, 27 и 28 мая 1833 года», опубликованной в «Радуге». В ней рассказывалось, что император с семьей и свитой осмотрел церкви, гавань, бастионы, принял депутацию. Затем они отправились в Фалль, в гости к Бенкендорфу. В статье говорится о библиотеке графа, его картинной галерее. Бенкендорф много занимался устройством великолепного парка, по которому и гуляла царская чета:

В память посещения Своего собственноручно как Императрица, так и Император посадили по березке подле тех трех березок, которые в прошедшем году посажены Их Высочествами Великими

Княжнами. Государыня сама брала заступ в руки и зарывала дерево. Государь взял одной рукой дерево, посадил его и накидал на корень его 28 лопаток земли [Радуга 1833: 61–62].

Владельцами Фалля бережно хранилась память об этом визите. В кабинете Бенкендорфа на столе стоял бюст Николая I, в парке в память о посещении 1833 г. была устроена царская беседка также с бюстом Николая I. В Фалле была и особо охраняемая роща. Вот как она описана С. М. Волконским:

С северной стороны дома, на лужайке — роща, каждое дерево которой обнесено решеткой с надписью. Это деревья, посаженные членами Императорской фамилии, начиная с Николая I [Волконский: 12].

В этой обстановке историческими становятся не только деревья, но даже бережно сохраняемый садовый инструмент. В воспоминаниях С. Волконского описан приезд цесаревны Марии Федоровны в 1871 г. Она сажала в роще каштан «лопатою, которой сажал свою березу Николай I» [Там же: 14].

Тютчев гостил в Фалле в конце августа – начале сентября, когда обычно еще гуляют по парку. Естественно, что ему, как и всем гостям, показывали особую гордость Бенкендорфа — «исторические деревья, посаженные членами императорской семьи. Однако в самом Ревеле Тютчев увидел деревья гораздо более «исторические», посаженные Петром Великим³.

Вернемся теперь к стихотворению «Как насаждения Петрова...», в котором тесно взаимосвязаны тема укоренившихся деревьев и тема русского языка:

Так насаждаемое ныне
Здесь русское живое слово —
Расти — и глубже коренься.

Здесь важна тема корней. Мне кажется, что объяснение ее появления в стихотворении следует искать не столько в истории Фалля, сколько Кадриорга.

Как известно, строительство Катеринентальского дворца было начато по распоряжению Петра I⁴ в июле 1718 г., а закончено в 1723 г. Проект дворца в стиле барокко был сделан итальянским архитектором Н. Мичетти. Он же вначале и руководил строительными работами, затем его заменил русский

архитектор М. Земцов. Для строительства дворца привезли умелых каменщиков из внутренних губерний России⁵. В районе Катеринентальского дворца образовалось новое русское поселение «слобода»⁶.

Видимо, Тютчев впервые увидел Катериненталь в начале сентября 1843 г., когда проезжал через Ревель. До города его провожали Бенкендорф и Крюденеры. Они могли рассказать ему историю Ревеля и окрестностей. Если Тютчев посетил Кадриорг в 1843 г., то мог еще увидеть русскую слободу и узнать историю ее возникновения⁷. Информантами могли стать и знакомые Тютчева, подолгу отдыхавшие в Ревеле.

Катериненталь напоминал пригороды Петербурга — Царское Село, Петергоф. Императорский дворец и парк в Ревеле⁸, как в Царском Селе, связаны с именем Екатерины I и Петра I. Для Тютчева Царкосельский парк, где летом жил императорский двор, прочно ассоциировался с политикой (в Царское Село он ездил за свежими политическими новостями), поэтому вполне понятно, что и револьский Катериненталь он рассматривал как парк политический. В стихотворении «Как насаждения Петрова...» он относит к историческим не деревья, посаженные императорскими особами в Фалле, а деревья петровского времени. Они ассоциировались у него с деревьями петергофского парка, описанного в стихотворении «Князю П. А. Вяземскому». 12 июля 1861 г., ко дню рождения поэта, отмечавшемуся в Петергофе, Тютчев написал:

Фонтаны плещут тиховойно,
Прохладой сонной дышит сад —
И так над вами юбилейно
Петровы липы здесь шумят... [Тютчев 1987: 206].

Подведем итоги. В сентябре 1843 г. Тютчев, как можно проследить по отзывам в письмах к жене и родителям, был в восторге от Бенкендорфа. Видимо, к 1869 г. отношение к нему меняется. В книге Самарина «Окраины России» Бенкендорф представлен как один из тех прибалтийских немцев, которые, пользуясь своей властью, преследовали прибалтийских крестьян, решивших принять православие. Потому-то в стихотворении Тютчева «Как насаждения Петрова...» упомянуты толь-

ко насаждения Петра, хотя в Фалле поэт видел деревья, посаженные членами императорской семьи*.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Граф Федор (Фридрих Вильгельм Ремберт) Федорович Берг (1793–1874) — военный и государственный деятель, командовал войсками в Эстляндии во время Крымской войны.
- ² Вообще, война перьев, которая велась на страницах московских и петербургских газет, в «Эстляндских губернских ведомостях» не отражалась. В газете появлялась лишь фамилия И. С. Аксакова как заочного члена Ревельского Русского Благотворительного общества, хотя количество материалов, посвященных русской культуре в Ревеле, постепенно увеличивается. Например, появляются статьи об открытии здесь в 1872 г. первой в Эстляндской губернии гимназии на русском языке.
- ³ На сравнительно небольшом пространстве окрестностей Ревеля — Екатериненталя и Фалля — возникает парадоксальная ситуация: исторический парк петровского времени находится в Катеринентале, а исторические деревья более позднего происхождения (с 1833 г.) — в Фалле. К моменту визита Тютчева члены царской семьи насаждением деревьев в Кадриорге уже не занимались. Эта традиция теперь была перенесена в Фалль, в имение Бенкендорфа. В рекламной брошюре М. И. Медема «Екатериненталь близ Ревеля и окрестности, как наилучшие и самые здоровые места для больных и здоровых», вышедшей в Ревеле в 1905 г., где излагается история Катеринентальского парка и дворца, а также других окрестностей Ревеля, в том числе Фалля, о последнем говорится: «На особой площади около замка растет много “исторических деревьев”, посаженных многими высочайшими особами» [Медем: 28].
- ⁴ В анонимной статье «25 июня в Ревеле», опубликованной в журнале «Радуга», при описании Катеринентальского дворца подчеркивалось, что в его стене находится «незакрашенный кирпич, который Он Сам <Петр Великий. — Г. М.> вложил своеручно во время постройки дворца» [Радуга 1832: 101].
- ⁵ Кроме того, крестьяне из внутренних губерний были завезены для обслуживания русских помещиков. Священник К. Тизик, описывая приход Ревельского Преображенского Собора, отмечает:

* Статья написана при поддержке Эстонского научного фонда. Грант № 5389 «Tallinna tekst vene kultuuris» («Таллиннский текст в русской культуре»).

Довольно значительный элемент соборного прихода в 18 столетии составляли пригородные русские крестьяне <...> выселенные сюда из удельных имений внутренней России при Петре I для постройки Екатерининского дворца, Ревельской гавани, или в качестве дворни помещиков [Тизик: 193–194].

Фактически строительство Катеринентала (Кадриорга) в начале XVIII в. было началом российской колонизации в Эстонии, но неудавшейся, поскольку царское правительство не уделило этой проблеме достаточно внимания. Успешной русская колонизация была в Петербургской губернии — в местах, где в конце XVII в. 75% населения еще было нерусским и куда в начале XVIII в. стали свозить крестьян из внутренних губерний. По словам наиболее авторитетного исследователя истории Таллинна Р. Пуллата, количество русского населения в Ревеле было нестабильным: в 1795 г. оно составляло 2699 человек, но многие проводили большую часть времени в России (см.: [Pullat: 20]). Кадриорг был в Ревеле особой территорией, он не подчинялся ревельскому магистрату. По словам Пуллата, «путем скупки соседних участков царский двор постепенно приобрел крупную территорию в окрестности Кадриоргского дворца, которая была непосредственно подчинена Департаменту уделов» [История: 299]. Поскольку жители «русской слободы» получали домики в наследственное владение и не имели права передавать их посторонним лицам, то слобода сохранялась больше столетия. Лишь в 1840-х гг. участки разрешили продавать. На месте бывшей русской слободы находилась позже улица Владимирская, сейчас — Поска.

Все это могло способствовать возникновению в стихотворении, посвященном Кадриоргу, темы русского языка. Добавим, что рядом с Кадриоргом во 2-м форштате жили старообрядцы, находилась старообрядческая молельня, маленькая богадельня и старообрядческое кладбище. (Подробнее о русской культуре Ревеля см. в моей статье: [Пономарева: 139–144]).

В Кадриорге в императорском дворце в разное время жили Елизавета Петровна, Екатерина II, Николай I. Здесь в 1833 г. проходило представление царю и царице местного духовенства, дворянства, военных и гражданских чинов. Любопытно, что первым представлялось православное духовенство, тогда как евангелическое лютеранское духовенство представлялось уже после дворянства. Этим подчеркивалась роль православия как государственной религии. Были и представители русского купечества, приветствовавшие императора по-русски хлебом-солью.

ЛИТЕРАТУРА

- Вести: <Б. п.> Когда у нас рыскали волки // Вести дня. 1939. 15 мая. № 108.
- Волконский: *Волконский С.* Мои воспоминания: Родина. Берлин, б. г.
- Волконский 1989: Из воспоминаний С. М. Волконского / Публ. Р. А. Тимосова // Литературное наследство: Федор Иванович Тютчев. М., 1989. Т. 97. Кн. 2.
- Вяземский: *Вяземский П. А.* Ночь в Ревеле // Вяземский П. А. Полн. собр. соч.: В 12 т. СПб., 1880. Кн. 4. С. 274–276.
- Исаков 2001: *Исаков С. Г.* Ф. И. Тютчев. «Как насаждения Петрова...» // Эстония в произведениях русских писателей XVIII – начала XX века: Антология. Таллинн, 2001.
- Исаков 2003: *Исаков С. Г.* На ревельских водах // Вышгород. 2003. № 5. С. 100–110.
- История: История Таллина (до 60-х годов XIX века). Таллин, 1983.
- Медем: *Медем М. И.* Екатериненталь близ Ревеля и окрестности, как наилучшие и самые здоровые места для больных и здоровых. <Ревель, 1905>.
- Осповат: *Осповат А. Л.* Новонайденный меморандум Тютчева: К истории создания // Новое литературное обозрение. 1992. № 1. С. 89–97.
- Пономарева: *Пономарева Г.* Покровитель купцов-мореходов: Историч. экскурс // Вышгород. 2003. № 5. С. 139–144.
- Путеводитель: Путеводитель по Ревелю и его окрестностям / Издал с фр. с дополн. и изменениями Н. Р<озанов.> СПб., 1839.
- Радуга 1832: 25 июня в Ревеле // Радуга. 1832. Кн. 6.
- Радуга 1833: Пребывание Их Императорских Величеств в Ревеле 25, 26, 27 и 28 мая 1833 года // Радуга. 1833. Кн. 4.
- Тизик: *Тизик К.* История Ревельского Преображенского собора. Историко-статистическое описание. Ревель: Тип. Г. Матизена, 1896.
- Тютчев 1869: *Тютчев Ф.* Как насаждения Петрова... // Эстляндские губернские ведомости. 1869. 25 июня. № 51.
- Тютчев 1914: Письма Ф. И. Тютчева к его второй жене, урожд. баронессе Пфедфель (1840–1853) // Старина и новизна. СПб., 1914. Кн. 18.
- Тютчев 1915: Письма Ф. И. Тютчева к его второй жене, урожд. баронессе Пфедфель // Старина и новизна. Пг., 1915. Кн. 19.
- Тютчев 1987: *Тютчев Ф. И.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1987.
- Тютчев 2003: «Я жив и я вас люблю»: Письма Ф. И. Тютчева к родителям / Публ., подг. текста, пер. с фр. яз., прим. Л. В. Гладковой // Наше наследие. 2003. № 67/68. С. 43–57.
- Уманец: *Уманец С. И.* Замок Фалль под Ревелем // Уманец С. И. Воспоминания о князе С. В. Шаховском и балтийские очерки. СПб., 1899.
- Фет: *Фет А. А.* Воспоминания. М., 1983.
- Pullat: *Pullat R.* Eesti linnarahvastik 18. sajandil. <Tallinn>, 1992.

SUMMARIES

The essays in this collection are based on papers that were presented at the international conference (Tartu, September 26–28, 2003) dedicated to writings of Pushkin's famous contemporaries: Vasilii Zhukovsky and Fedor Tiutchev.

I

*Derzhavin and Zhukovsky:
On the Problem of Inheritance in Creative Works*

Tatyana Fraiman

Comparative analysis of works of the two poets (specifically the poems on the victory of Russian army in the French-Russian War of 1812 and the ballads) shows that Derzhavin was attempting to incorporate new elements into his poetic system. The author demonstrates that Derzhavin borrowed these new elements from Zhukovsky's lyric poems. Alongside with borrowing there is a polemic component in Derzhavin's works as the poet emphasized his particular position, the gap dividing him from the younger generation of poets, "Young Karamzinists" and "The school of harmonic precision".

*"Le soir d'un beau jour": From the Commentaries
to V. A. Zhukovsky's Critical Essays in "Vestnik Evropy"*

Mikhail Velizhev

The essay discusses editorial policies of Zhukovsky as the editor of "Vestnik Evropy," in view of his programmatic article "A Letter to the Editor from an Uezd" published in January (1808). The analysis is focused on Zhukovsky's acknowledgment of the possible participation of F. B. Rostopchin in "Vestnik Evropy." Zhukovsky agrees to publish works of Sila Bogatyryev (the penname of Rostopchin) but at the same time implies that it would be better if Rostopchin, a leader of the "patriotic party" in Russian literature,

stayed aside. This viewpoint correlated with Rostopchin's disgrace after the Tilsit peace treaty of 1807. Arguing against the "nationalistic" trends in literature and journalism, Zhukovsky had in mind the rivaling magazine "Russkii vestnik", published by S. N. Glinka since January 1808. Using Rostopchin's authority, Glinka appealed to nationalistic instincts of his readers instead of their literary taste. In this way Glinka hoped to achieve success among Russian public. Zhukovsky's answer to his potential rival was based on one of N. M. Karamzin's most popular texts, "Pis'ma russkogo pute-shestvennika". Referring to the old age of Bogatyryev/Rostopchin, Zhukovsky used an expression: the "serene evening of life." The metaphor that goes back to J. de La Fontaine (fr. "le soir d'un beau jour") had been used by Karamzin. Through this oblique allusion, Zhukovsky declared himself loyal to the "westernized" model of the development of Russian literature and, in opposition to Glinka's isolationism, suggested the notion of cultural openness as the main principle for Russian journalism.

*On the Plot of Pan Tvardovskii
(a Context of Zhukovsky's „Kiev” ballad)*

Inna Bulkina

The article continues the discussion of the so-called "Kiev text of Russian literature" undertaken by the author in some of her previous works. The legend of pan Tvardovskii, a local version of doctor Faust, its genesis, history and literary reflections are carefully studied. In particular, Tvardovskii's plot is examined as a possible source of Zhukovsky's ballad "Dvenadzat' spiaschih dev."

*A "Heavenly Aachen": Vasilii Zhukovsky's
Political Imagination at the End of the 1810s*

Ilya Vinitsky

Vasilii Zhukovsky's "medieval" ballad "Graf Gapsburgskii" (a 1818 translation of Schiller's "Graf von Gabsburg" of 1803) is considered within a political context of the late 1810s, as well as within a context of the Romantic philosophy of history: the "Romantic chiliarism," to quote M. H. Abrams. The author argues that this ballad, published in a court almanac "Fuer Wenige," presents

an allegorical vision of Alexander I and his political triumph at the 1818 Aachen Congress of the Holy Alliance: the revolutionary and Napoleonic wars are over, an "eternal peace" is established through the Russian emperor's holy will and moral power, and thankful Europeans celebrate the Russian triumph at an assembly of Europe's Christian monarchs.

In his ballad, Zhukovsky interprets Schiller's pious knight and a generous patron of God-inspired poets, Rudolph von Habsburg, as an allegorical "type" for the Russian Emperor and Schiller's "poet the priest" who praises his patron's great deeds and foresees his and his dynasty's glorious future, as a "type" for Zhukovsky himself. An aesthetic effect of the ballad is the reader's immediate recognition of the Russian tsar in the image of the righteous German knight as well as an apocalyptic vision of a divine kingdom in the medieval setting of the ballad. An implicit theme of the ballad is, therefore, the role of poetry in deciphering a providential mission of the Russian tsar at the moment when history witnesses its glorious end.

*The Religious in the Period of Poetical Manifestoes: Zhukovsky's
"Tesniatsia vse k tebe vo khram..."*

Ekaterina Liamina, Natalia Samover

The paper, focusing on the poem written in 1821 but remained unpublished in Zhukovsky's life, examines the religious and psychological basis of the concept of "inexpressible" in poet's creative work in the beginning of the 1820s. The authors suppose this text to be an early example of religious lyrics that was not yet common in the Russian poetry of the period. The structure of the poem is influenced by the orthodox liturgy and the parable of a Pharisee and a publican. At the same time the study points at some connections between the poem and Zhukovsky's relationship with the grand duchess Alexandra Fedorovna.

*"Za chto nam drug ot druga otdaliat'sia": Literary Relations
of A. Merzliakov and V. Zhukovsky: Merzliakov's Version*

Philippe Dziadko

The article describes literary relations of Vasilii Zhukovsky and his friend / rival Alexei Merzliakov, a poet and a literary critic. Once closest friends within the circle of the Friendly Literary Society (early 1800s), Zhukovsky and Merzliakov gradually developed opposed views on the future of Russian literature. Their rivalry was complicated by the fact that both poets were eager to follow the line of Andrei Turgenev, once the "leading light" of the circle. Both Zhukovsky and Merzliakov had their own visions of how to follow the late Turgenev's example.

The argument in the article is based on close reading of Merzliakov's article "An Epistle from Siberia" (1818) that, as the author shows, referred to a speech of Turgenev and thereby to the context and literary situation of the early 1800s. This context had always been very important for Merzliakov who treated the Friendly Literary Society as the cornerstone of the "real" literature. By deciphering the hidden message of Merzliakov's article, the author reconstructs the mythology of the Society, and raises the question of the typological aspect, i.e. of the study of Merzliakov's "lost" trend in Russian literature. For Merzliakov who considered himself responsible for putting into practice the literary traditions of the Friendly Literary Society, the return to the "real literature" signified the return to the "real friendship," and vice versa.

*Zhukovsky's Role in Developing
Shakhovskoi's Polemical Image*

Dmitry Ivanov

In the course of the polemic between 'arzamasians' and 'shishkovists,' Zhukovsky's epistle "*To the Prince Viazemsky and V. L. Pushkin*" (1814) not only triggered off Shakhovskoi's comedy *Lesson to coquettes* but also played a key role in accusations against the latter of being responsible for the death of Ozerov. The insinuations of Zhukovsky were developed by other 'arzamasians' and the negative image of Shakhovskoi ('the newest Aristophanes' as the murderer of Ozerov) was finalized.

In the beginning of the 1820s, trying to clear his name, Shakhovskoi wrote a polemical comedy in verse *Aristophanes*, in which the ancient dramatist triumphs over his rivals, as Shakhovskoi would have liked to triumph over the 'arzamasians.' In the comedy the playwright brands the enemies of his alter ego with the formulas 'arzamasians' once used to describe Shakhovskoi. Nevertheless the powerful poetical purport of Zhukovsky's epistle didn't allow Shakhovskoi to achieve his goal.

Baratynsky in the Literary Disputes of the Late 1820s

Daria Khitrova

The article dwells on Evgenii Baratynsky's lyrics of the second half of the 1820s when the younger literary generation united by the "Moskovskii Vestnik" had gained more power. Baratynsky's latent polemic against the new philosophy-oriented circle and, partially, against Pushkin (who, in his view, has "betrayed" the poetic tenets of their common literary youth) can be found in his well-known poems of the period. The author argues that Baratynsky himself was trying to earn a strong reputation in the new literary situation without seriously changing his own early aesthetics.

Zhukovsky and Seidliz. On the History of Mutual Contacts

Malle Salupere

The article based on archival materials discusses new aspects of the Zhukovsky's friendship with his future biographer Karl Seidliz, a Tartu University student and later a famous physician. As it is shown by the author, the whole life of Seidliz was devoted to the memory of Maria Moier, his teacher's wife, with whom both he and his friend Zhukovsky were deeply in love. This romantic situation influenced the structure and poetics of Zhukovsky's biography written by Seidliz.

*Zhukovsky as a Teacher of Russian
(The Beginnings of the "Tsar's Pedagogy")*

Lyubov Kiseleva

Vasilii Zhukovsky taught Russian to the Grand Duchess Alexandra Fedorovna from 1817 till 1825 and then served as a mentor of her son, Grand Duke Alexander Nikolayevich. According to his royal pupils, Zhukovsky was not a very good teacher because there was no system in his pedagogy. The documents from his archives first published in this article clearly contradict this point of view. They show that Zhukovsky worked out a detailed curriculum, was very careful and systematic in preparing for his classes, translated a lot of texts and compiled special props for Alexandra Fedorovna. A previously unknown document published in the article — a speech written by Zhukovsky for the new Empress in 1826 — demonstrates that his teaching methods had a certain ideological edge discussed by the author.

Reading French Memoirs at the Court of Nicholas I (1828–1837)

Damiano Rebekkini

The article is a comparative study of books borrowed from the Winter Palace library by the poet V. A. Zhukovsky, a mentor of the heir to the Russian throne, and other attendants of the court of Nicholas I from 1828 to 1837. In particular, the article focuses on a series of French memoirs on the Revolution and Napoleon that were most popular at the court. The main source of the study is the lending register of the library belonging to Alexander Nikolayevich — a day-to-day record of the books taken out by the court readers. This source allows to reconstruct Zhukovsky's cultural interests and to compare them with those of other court readers. Zhukovsky seems to have preferred memoirs that dealt with the political aspects of the recent history (memoirs by Bourrienne, Las Cases, L. Ph. de Ségur, Thiébauld, Brown, Cléry, *Mémoires sur les journées de septembre 1792*, etc.) as well as philosophy of history (Herder, Müller, Heeren, De Staël, Mignet, Guizot, Cousin, etc.) On the other hand, most of the readers preferred less sophisticated memoirs centred upon private life of key figures of the period (for

example, Madame de Campan, Napoleon's valet Constant, Saint'Hilaire, etc.).

A Russian abroad (V. Zhukovsky: 1841-1849)

Timur Guzairov

The article describes a little-known episode of Zhukovsky's life abroad during 1841-1849. The reconstruction is based on the poet's letters to the Grand Duke Alexander Nikolaevich and to his friend and executor R. Rodionov. This correspondence shows that Zhukovsky's stay abroad provoked accusations of non-patriotism, distrust and oblivion at the court. Neither the emperor's personal permission, nor Zhukovsky's literary achievements and his status as a mentor of the heir to the Russian throne could counterbalance the negative effect of his postponing the return to Russia, in spite of the poet's efforts to explain his personal situation. To avert misunderstanding and to ask for the tsar's permission to stay abroad for an indefinite period, Zhukovsky had to meet Nicholas I in 1849.

Bulgarin's Obituary of Zhukovsky

Tatyana Kuzovkina

Bulgarin, one of the creators of the official system of values during Nicholas I's reign, was the author of several obituaries published in his daily "Severnaya Pchela." He commemorated only those "heroes of their time" who had made successful careers. In his obituary of Zhukovsky he portrayed the poet first of all as a prominent functionary and loyal man of letters. Doing that, Bulgarin expressed the point of view of the government dissatisfied with the earlier obituaries of Pushkin and Gogol whose deaths had been interpreted as a national tragedy.

Bulgarin's tempestuous articles against the obituaries of Gogol, which continued old quarrel with Gogol's literary school, were suppressed by the government.

However, in his obituary of Zhukovsky, Bulgarin makes a new attempt to undermine Gogol's literary fame, deliberately refusing him the status of a great Russian author.

The Poetic World of V. Zhukovsky in the Mirror of K. Slucevsky

Lea Pild

K. Slucevsky regarded Zhukovsky as a high authority, and one of a major creators of Russian "national myth." In his poems of the 1880–1890-s, Slucevsky gave a poetic interpretation of ballad motives from Zhukovsky's works. On the one hand, Slucevsky, known as a "poet of contradictions," entered into a controversy with Zhukovsky. On the other hand, Slucevsky undertook his experiments in the field of a poetic form "under the badge" of Zhukovsky.

Zhukovsky the Unnamed in Tsvetaeva's Creative World

Roman Voitekhovich

The attitude of Marina Tsvetaeva towards V. A. Zhukovsky was rather complex. For her, he was a most important poet but she very seldom mentions him by name, even when she alludes to his works or quotes them. There are several reasons for this: 1. Zhukovsky is a textbook author, known by everyone; 2. Zhukovsky is a poet for children and because of that his name should not be mentioned in a serious discussion; 3. Zhukovsky is just a translator of the texts alluded to; 4. The name of Zhukovsky is omitted on political grounds. Even more important, though, is the very nature of Zhukovsky's authorial strategy: his hiding behind the mask of a "translator" who has no distinct poetic persona of his own and addresses everybody. In this case the name itself tells nothing but the writings tell everything.

Lermontov, Pushkin, and the French Literary Tradition

Larissa Volpert

The article dwells on Lermontov's perception and appropriation of the French literature tradition as compared to those of Pushkin. The difference is explained as a result of biographical and socio-cultural factors. In contrast to Pushkin, Lermontov was brought up after the defeat of Napoleon, at the epoch of hostility to everything French. Yet, he often perceived French literature through the prism of Pushkin's works that were very important for Lermontov.

II

Tiutchev's Art of Citation (I)

Roman Leibov, Aleksandr Ospovat

The present study is the first in a series of articles that explore the reception of Pushkin in Fedor Tiutchev's lyric. Here the authors examine all instances in which Pushkin's texts are explicitly evoked in the form of direct quotation or immediately recognized allusions. An analysis of the material reveals two types of citation. There are instances where the Pushkin references direct the reader to the context of the cited text, in which case it is employed to enhance the authority of Tiutchev's own utterance ("Dva demona emu sluzhili..." "On, umiria, somnevalsia..."). In other instances the citation is wholly divorced from the context that engendered it, in which case what seems to be a tribute to Pushkin conceals a polemic with the poet ("Chernoie more").

*The "Death of the Poet" Cycle and
Tiutchev's "January 29th, 1837"*

Alexander Dolinin

According to G. Levinton, obituary poems written in remembrance of a major poet form a special cycle in the Russian literary tradition of the 19th and 20th centuries that goes back to Lermontov's famous "Death of the Poet." The two distinctive characteristics of the cycle are the poem's bipartite structure and allusions to writings of the dead poet as well as to some preceding texts of the genre. The main point of the article is that Tiutchev's poetic obituary of Pushkin, "January 29th, 1837," written half a year after the event, belongs to the cycle and contains the rudiments of the above features. The author argues that in the poem Tiutchev polemically responded to Lermontov's "Death of the Poet" and Edward Guber's "On Pushkin's Death," contrasting his classical concept of the great poet as a "vessel" or "organ" of gods shared by Pushkin, to the younger poets' Romantic interpretations of Pushkin's duel and death.

*A Madrigal or a Discourse on Aesthetics of Music?
Towards an Interpretation of Tiutchev's Poem "Yu. F. Abaze"*

Boris Katz

The poem is usually considered as a madrigal addressed to a female amateur singer and writer well known in St. Petersburg high society of the 1850–1880s. The article suggests a new reading that redefines the poem as a kind of poetical treatise rather than a stock compliment to a lady. The central theme of the poem is actually not the addressee and her beautiful voice but the important problem much discussed in aesthetics of the time – that of interrelations between purely instrumental music and musical pieces using lyrics. In Tiutchev's view, a sung word is the ultimate expression of human soul because it emancipates itself from the "dark bondage" of instrumental sounds like the light was separated from the darkness during the Creation. This position is strikingly close to Wagner's treatment originally presented in his novel "The Pilgrimage to Beethoven" and later repeated many times in numerous treatises and essays. Wagner's theory of lyrical drama might have been known to Tiutchev.

*The City of Revel in Tiutchev's Poem
"Kak Nasazhdeniia Petrova..."*

Galina Ponomaryova

The author suggests that the poem was inspired by Tiutchev's stay in Falle and Revel in 1843. In the very first line the poet refers to the trees planted by the Emperor's family in Catherine's Vale and Falle. The theme of the Russian word in the poem is associated with a Russian settlement near Vale that was founded in the beginning of the 18th century.

ИЗДАНИЯ КАФЕДРЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ТАРТУСКОГО УНИВЕРСИТЕТА С 1993 г.

Блоковский сборник XII. Тарту, 1993.

Том посвящен памяти З. Г. Минц. Включает статьи А. Лаврова, Т. Милютиной, А. Хансена-Леве, А. Пайман, А. Заблоцкой, Н. Пустыгиной, В. Топорова, С. Поляковой, Т. Никольской, Н. Богомолова, С. Доценко, И. Белобровцевой и С. Кульюс, М. Гаспарова, Б. Плеханова, О. Малевича, а также список печатных трудов З. Г. Минц, составленный Г. Пономаревой.

Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение, I (Новая серия). Тарту, 1994.

Том, продолжающий «Труды по русской и славянской филологии», включает статьи Ю. М. Лотмана, М. Гришаковой, В. Беспрозванного, И. Булкиной, Л. Вольперт, И. Пильшикова, П. Торопыгина, П. Рейфмана, Л. Пильд, В. Гехтман, Е. Горного, С. Исакова, А. Кретова, а также публикации Л. Киселевой и Р. Лейбова.

Классицизм и модернизм. Сб. статей. Тарту, 1994.

Совместный сборник кафедры русской литературы Тартуского университета и Института славянских и балтийских языков Стокгольмского университета. Статьи: Ю. М. Лотмана, М. Гришаковой, Е. Погосян, Л. Киселевой, М. Л. Гаспарова, П. Торопыгина, Г. Пономаревой, А. Данилевского, П. А. Енсена, С. Витт, П.-А. Бодина, А. Юнгрен, М. Лотмана.

Блоковский сборник XIII: «Русская культура XX века: метрополия и диаспора». Тарту, 1996.

Труды международного семинара, состоявшегося в Тарту в октябре 1994 г. Статьи: Л. Иезуитовой, К. Кумпан, Г. Пономаревой, Л. Пильд, И. Белобровцевой, С. Доценко, К. Постоутенко, Т. Гланца, Г. Слобин, Э. Гаретто, А. Конечного, Ю. Абызова, А. Арсеньева, Т. Цивьян, Р. Хьюза, О. Раевской-Хьюз, С. Даниэля, С. Исакова, С. Митюрева, О. Костанди, А. Эткинды, Р. Полчанинова.

Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia 4: «Свое» и «чужое» в литературе и культуре. Тарту, 1995.

Сборник материалов международного семинара, проходившего в Тарту в июне 1993 г. Статьи Ю. Лотмана, Н. Каухчишвили, Е. Хеллберг-Хирн, П. У. Меллера, Л. Киселевой, Л. Вольперт, П. Торопыгина, П. Рейфмана, А. Розенхольм, Л. Пильд, Р. Казари, И. Аврамец, Ю. Пярли, Б. Хеллмана, Т. Суни, Н. Башмаковой, Л. Бюклинг, П. А. Енсена, Е. Берштейна, Д. П. Пиретто, П. Песонена.

Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение, II (Новая серия). Тарту, 1996.

Включает статьи Ю. М. Лотмана, М. Лотмана, Е. Погосян, Р. Лейбова, Л. Вольперт, П. Рейфмана, В. Беспрозрачного и Е. Пермякова, Г. Пономаревой, Л. Пильд, А. Данилевского, а также публикации Т. Милютиной и Л. Киселевой.

Культура русской диаспоры: Саморефлексия и самоидентификация: Материалы международного семинара. Тарту, 1997.

Сборник материалов семинара, проходившего в Тарту–Таллинне в сентябре 1996 г.; подготовлен совместными усилиями кафедр русской литературы Таллиннского педагогического университета и Тартуского университета. Включает статьи Б. Колоницкого, С. Гардзонио, М. Цимборской-Лебоды, Р. Берда, Т. Двинятиной, Т. Цивьян, Н. Каухчишвили, Л. Бюклинг, М. Магидовой, О. Костанди, В. Паперного, Л. Спроге, В. Хазана, С. Туrowsкой, Н. Грякаловой, М. Лотмана, А. Рогачевского, Г. Пономаревой, И. Белобровцевой, а также публикации А. Данилевского, Г. Пономаревой, Т. Милютиной, К. Худзинской.

Блоковский сборник XIV: К 70-летию З. Г. Минц. Тарту, 1998.

Статьи и публикации А. Лаврова, О. Хансена-Леве, Т. Никольской, В. Каменской, Л. Пильд, Г. Пономаревой, М. Лотмана, В. Топорова, П. Рейфмана, А. Штейнгольд и Е. Табориской, Н. Пустыгиной, Г. Левинтона, С. Доценко, И. Белобровцевой и С. Кульюс, Л. Спроге.

Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia 6: Проблемы границы в культуре. Тарту, 1998.

Сборник материалов международного семинара в Тарту в сентябре 1997 г. Статьи Л. Киселевой, Е. Григорьевой, Ф. Vjörling, Е. Погосян, Я. Росса, Т. Степанищевой, Л. Пильд, Л. Спроге, Т. Суни, И. Лошилова, К. Lodge, М. Чудаковой, Т. Шор, Т. Хуттунена, Х. Костов, И. Белобровцевой и С. Кульюс, М. Кёнёнен, С. Турома, Е. Курганова.

Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение, III <Новая серия>: К 40-летию «Тартуских изданий». Тарту, 1999.

Статьи Ю. М. Лотмана, Е. Погосян, Л. Вольперт, Т. Кузовкиной, Р. Лейбова, Е. Петровской, Л. Пильд, А. Данилевского, Г. Пономаревой и Т. Шор; публикации Л. Киселевой (пьеса А. А. Шаховского и воспоминания В. В. Шмидт), воспоминания Е. Тальберг, а также список дипломных работ по кафедре русской литературы 1949–1998 гг. (сост. Г. Пономарева).

Тютчевский сборник II. Тарту, 1999.

Материалы «Тютчевских чтений», прошедших в Стокгольмском университете 13–15 декабря 1995 г. Сборник подготовлен Институтом славянских языков Стокгольмского университета и кафедрой русской литературы Тартуского университета. Статьи: А. Юнггрен, Р. Лейбова, А. Осповата и О. Ронена, П.-А. Будина, К. Рогова, М. Неклюдовой, В. Мильчиной, С. Долгополовой и А. Юнггрен, Т. Динесман, Л. Киселевой, публикации А. Осповата и А. Юнггрен, Л. Киселевой (спекурс Ю. М. Лотмана о Тютчеве).

Пушкинские чтения в Тарту 2: Материалы международной научной конференции 18–20 сентября 1998 г. Тарту, 2000.

Статьи: М. Гришаковой, Ф. Федорова, А. Немзера, М. Салупере, Т. Степанишевой, Р. Лейбова, В. Мильчиной, С. Гардзонио, Г. Левинтона, Е. Погосян, Л. Киселевой, М. Неклюдовой, А. Осповата, Р. Войтеховича, Б. Леннквист, О. Лекманова, С. Олеск, И. Белобровцевой и С. Кульюс, А. Смит, Т. Шор, Я. Каплинского, Л. Пильд, Г. Мондри, Л. Спроге, Г. Пономаревой, Р. Вейдемана, Л. Зубовой, а также публикация Л. Киселевой.

Блоковский сборник XV: Русский символизм в литературном контексте рубежа XIX–XX вв. Тарту, 2000.

Статьи J. Elsworth'a, Е. Ивановой и Р. Щербакова, Л. Пильд, Е. Нымм, Е. Григорьевой, О. Лекманова, А. Грачевой, Р. Войтеховича, О. Ронена, Г. Пономаревой, а также публикация А. Лаврова.

Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение, IV <Новая серия>. Тарту, 2001.

Статьи Ю. М. Лотмана, Е. Погосян, Л. Вольперт, П. Рейфмана, Л. Киселевой, Т. Фрайман, Т. Кузовкиной, А. Немзера, Л. Пильд, Р. Войтеховича, М. Гришаковой; публикации Г. Пономаревой (письма Иго-

ря Северянина — коммент. С. Исакова) и Б. Плюханова (письма Бориса Вильде к матери — коммент. Л. Киселевой).

Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia 8: История и историософия в литературном преломлении. Тарту, 2002.

Сборник материалов международного семинара в Тарту в мае–июне 2001 г. Статьи Е. Погосян и М. Смержевских, Л. Вольперт, А. Осповата, А. Долинина, Д. Бетеа, Л. Киселевой, Т. Гузаирова, Т. Кузовкиной, Р. Лейбова, Б. Хеллмана, Л. Пильд, Р. Войтеховича, Н. Ruutu, E. Kahla, С. Исакова, М. Kõnõnen.

Блоковский сборник XVI: Александр Блок и русская литература первой половины XX века. Тарту, 2003.

Статьи Н. Богомолова, Т. Цивьян, Л. Пильд, Е. Нымм, М. Одесского, М. Спивак, Р. Войтеховича, М. Боровиковой, С. Доценко, О. Лекманова, публикации А. Лаврова, А. Галушкина, А. Грачевой.

Лотмановский сборник 3. Москва: О.Г.И., 2004. 1006 с.

Сборник материалов международного конгресса «Семиотика культуры: культурные механизмы, границы, самоидентификации», прошедшего в Тарту и Таллинне 25 февраля – 3 марта 2002 г. и посвященного 80-летию со дня рождения Ю. М. Лотмана. Включает 72 статьи ученых из 12 стран. Сборник подготовлен кафедрой русской литературы Тартуского университета.

Русская филология, 6–15: Сборники науч. работ молодых филологов (Раздел «Литературоведение»). Тарту, 1995–2004.

Материалы ежегодных международных студенческих конференций, проходивших в Тарту с 1994 по 2004 гг. В конференциях принимали участие молодые филологи из Эстонии, России, Финляндии, Латвии, Польши, Чехии, Швеции, Дании, Германии, Болгарии, Великобритании.

ГОТОВЯЩИЕСЯ К ПЕЧАТИ ИЗДАНИЯ КАФЕДРЫ

Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение, V <Новая серия>.

Статьи Л. Киселевой, Р. Лейбова, А. Данилевского, Л. Пильд, Г. Пономаревой, Т. Фрайман, Р. Войтеховича и др.